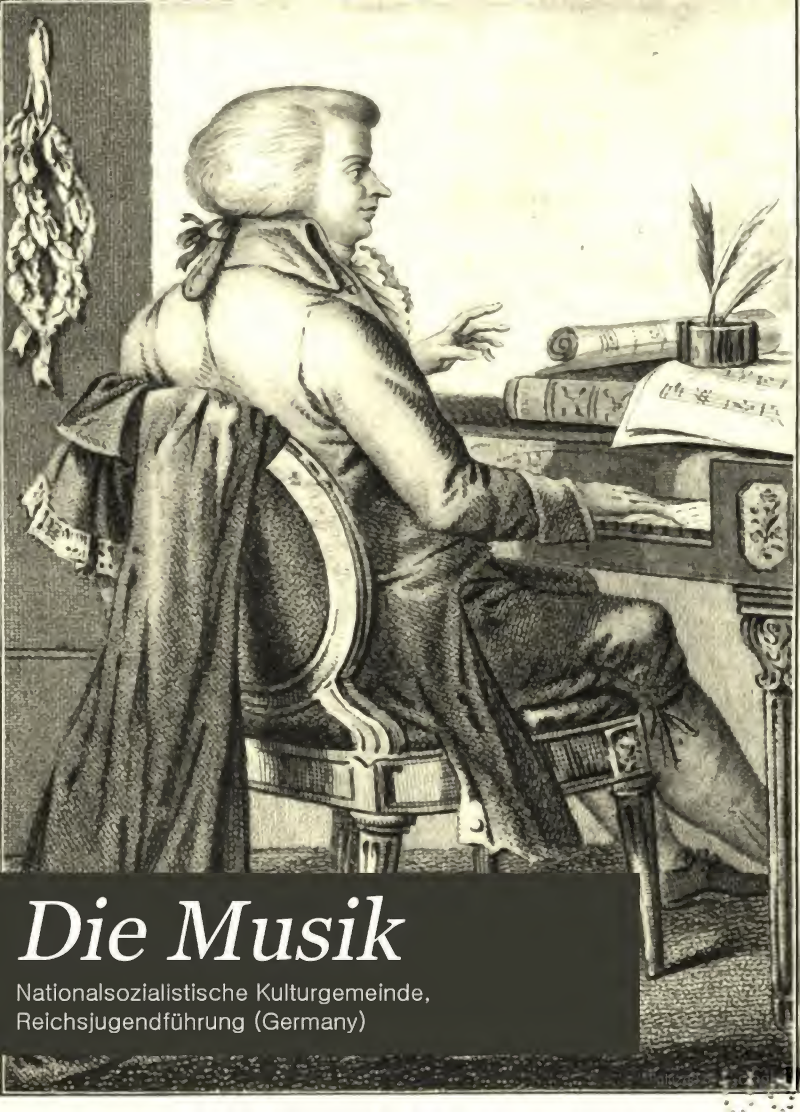
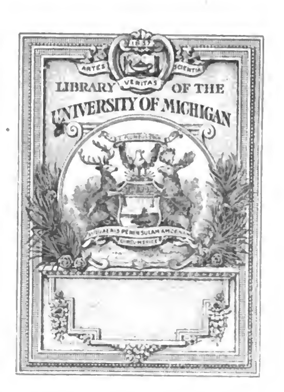
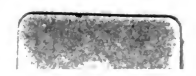


Die Musik

Nationalsozialistische Kulturgemeinde, Reichsjugendführung (Germany)


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

FÜNFTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XVIII

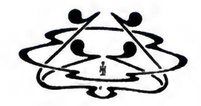


VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1905—1906

INHALT



INHALT

Kritik (Oper)

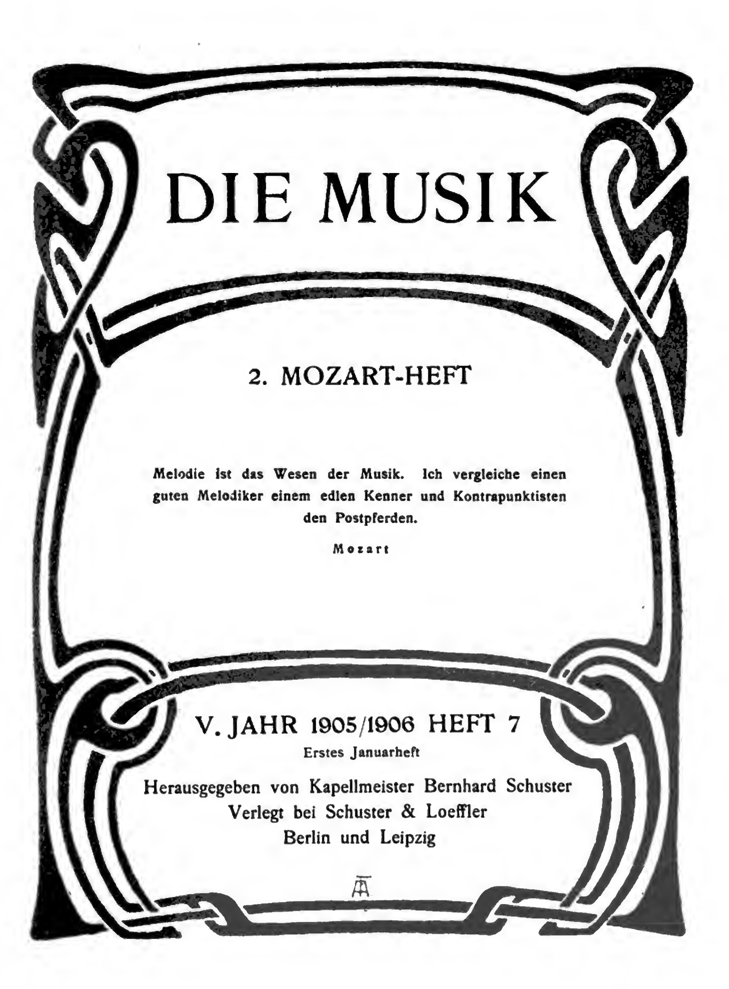
Seite

Kritik (Konzert)

Seite

Reproduktionen im Text:

Seite



DIE MUSIK

2. MOZART-HEFT

Melodie ist das Wesen der Musik. Ich vergleiche einen guten Melodiker einem edlen Renner und Kontrapunktisten den Postpferden.

Mozart

V. JAHR 1905/1906 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE VERVOLLSTÄNDIGUNG VON MOZARTS GROSSER C-MOLL MESSE

DURCH ALOIS SCHMITT IN IHREM WERDEGANG NACH AUTHENTISCHEN QUELLEN DARGESTELLT

von Ernst Lewicki-Dresden-Plauen

Nachdem die neuerstandene grosse c-moll Messe (K. V. 427) von W. A. Mozart seit ihrer im Herbste 1901 erfolgten Veröffentlichung[1]) bereits in 35 Städten des In- und Auslandes zum Teil wiederholt mit dem grössten Erfolge zur Aufführung gelangt ist und damit ihre volle Lebensfähigkeit wohl genügend erwiesen hat, könnte es überflüssig erscheinen, auf jene nach der Berliner Erstaufführung (November 1901) in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. III, Heft 4 (Jan. 1902) S. 141 ff. gegen den Vollender der Messe, Alois Schmitt, erhobenen Vorwürfe jetzt noch zurückzukommen. Da aber die Möglichkeit einer unzutreffenden Beurteilung der Schmittschen Arbeit und somit der Messe in ihrer jetzigen Gestalt durch die genannte Veröffentlichung weiter besteht, so lange keine sachliche Erwiderung vorliegt, fühle ich mich um so mehr zur Bekanntgabe der nachfolgenden Mitteilungen veranlasst, als ich allein im Besitze aller zur Sache gehörenden authentischen Unterlagen bin und überdies mich einigermassen mit verantwortlich fühle für die gegenwärtige Gestaltung des Werkes. Meine Erwiderung soll zunächst darin bestehen, dass ich einfach den Werdegang der Vervollständigung an der Hand zahlreicher, grösstenteils schriftlicher Äusserungen

[1]) Die ersten Aufführungen des vollständigen Werkes in der Schmittschen Bearbeitung fanden am 3. und 5. April 1901 in der Martin-Lutherkirche zu Dresden statt. Vgl. das Vorwort zur neuen Partitur bezw. zum Klavierauszug (Breitkopf & Härtel), worin die Entstehungsgeschichte des Werkes mit dargestellt ist. Einen kurzen, vortrefflichen Führer durch die Messe hat Fr. Volbach (Mainz) geschrieben, der als No. 230 der Sammlung von H. Seemann Nachf. in Leipzig 1901 erschien und abgesehen vom Sopransolo „Et incarnatus est", dessen eigentliches Wesen z. B. K. Söhle gewiss besser gekennzeichnet hat, überall den Nagel auf den Kopf trifft. Auch die 1904 im Verlag v. H. Kerber in Salzburg erschienene Broschüre „Mozarts c-moll Messe" von Dr. Fr. Limbert (Düsseldorf) bringt die Geschichte des Werkes gut zur Darstellung.

Schmitts, die ich aufbewahrt habe und deren Veröffentlichung mir von den Angehörigen des am 15. Okt. 1902 heimgegangenen Meisters bereitwillig zugestanden wurde, wahrheitsgetreu darzustellen versuche. Durch eine solche Darstellung glaube ich den Leser davon überzeugen zu können, wie ungerechtfertigt es war, Alois Schmitt, einen bedeutenden Musiker, der wie wenige in neuerer Zeit erfolgreich und tatkräftig für die Pflege Mozartscher Kunst eingetreten ist,[1]) sogar der Pietätlosigkeit gegen Mozart zu zeihen, wie es in der genannten Kritik leider geschehen ist. Das Eingehen auf alle Einzelheiten der angeführten Kritik behalte ich mir vor und werde gegebenenfalls in der Z. d. I. M. G. darauf zurückkommen.

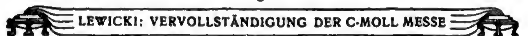
Meine Dankbarkeit gegen Alois Schmitt und die Erinnerung an die Jahre, in denen ich dem 70 jährigen Meister bei der mit geradezu jugendlicher Begeisterung übernommenen mühevollen Messenergänzung behilflich sein konnte, bestärken meinen Vorsatz, durch eine wahrheitsgetreue Darstellung das Verfahren Schmitts zu begründen und sein unvergängliches Verdienst um ein erhabenes Werk deutscher Tonkunst ins rechte Licht zu stellen.[2])

Als der Dresdner Mozart-Verein (gegr. im Januar 1896) im Frühjahr 1897 durch Gelegenheitskauf in den Besitz der Breitkopf & Härtelschen Gesamt-Partitur-Ausgabe von Mozarts Werken gelangt war, hatte ich als Vereinsarchivar willkommenen Anlass, meine Kenntnis der Mozartschen Kompositionen zu vervollständigen. Hierbei wurde meine Aufmerksamkeit sehr bald auf die in Serie XXIV als No. 29 enthaltene Partitur der aus den Jahren 1782 und 1783 stammenden unvollendeten grossen c-moll Messe (K. V. 427) gelenkt. Hierbei fiel mir sogleich auf, um wie vieles charakteristischer die mir bisher aus Mozarts eigener Umarbeitung des

---

[1]) Davon zeugt vor allem seine fast siebenjährige, so überaus erfolgreiche Tätigkeit als Organisator und musikalischer Leiter des Mozart-Vereins zu Dresden.

[2]) Möchte diese Darstellung mit dazu beitragen, diejenigen Chorvereinigungen, welche die Messe — Mozarts umfangreichstes und einziges abendfüllendes Chorwerk — noch nicht kennen, zu einer hoffentlich dauernden Bekanntschaft anzuregen. An dieser Stelle ist noch ein bedauerlicher Irrtum zu erwähnen, der sich in der neuen (6.) Auflage des sonst so ausgezeichneten Riemannschen Musik-Lexikons bei Erwähnung der c-moll-Messe eingeschlichen hat. Durch Verwechslung mit einer schon von Jahn als untergeschoben anerkannten andren c-moll Messe, worauf vor zwei Jahren A. Sandberger (München) unter Beibringung neuen Materials erneut hingewiesen hatte, bezeichnet Herr Prof. R. leider die grosse c-moll Messe Mozarts als „nach Sandbergers Nachweis schwerlich von M. herrührend" (S. 890). In der nächsten Auflage wird selbstverständlich dieser Irrtum beseitigt sein, aber im Interesse der Sache musste so früh als möglich darauf hingewiesen werden, da doch der eine oder andere Dirigent, durch die angeführte Bemerkung stutzig gemacht, von der Aufführung des Werkes absehen könnte.



„Kyrie" und „Gloria" zur Kantate „Davidde penitente" bekannte herrliche Musik mit dem Original-Messentext wirken müsste. Als völlig neu und überraschend traten mir die im Davidde p. nicht benutzten fertigen Sätze „Sanctus" mit „Osanna" und „Benedictus" sowie die Partiturentwürfe der ersten beiden Credo-Sätze entgegen und alsbald kam mir die Idee der Möglichkeit einer Vervollständigung des Werkes, die mich nicht ruhen liess, bis ich Schmitt dafür gewonnen hatte. Zunächst wollte ich ihm die bisher noch unberührten Entwürfe zum „Credo"[1]) gelegentlich zur Ausführung der Instrumentation empfehlen, zu welcher Arbeit er wie wenige befähigt war. Denn — so sagte ich mir damals schon — sind einmal diese beiden Sätze fertiggestellt, dann kann versucht werden, den — freilich nicht kleinen — Rest des „Credo" und das fehlende „Agnus Dei" aus anderen Mozart-Messen zu ergänzen. Im Herbst desselben Jahres bot sich eine willkommene Gelegenheit, meinem vorläufig noch für mich behaltenen Plane praktisch näher zu treten, als Schmitt für das Dezemberkonzert des Mozart-Vereins nach einem womöglich noch unbekannten Mozartschen Sopransolo Umschau hielt. Sogleich zeigte ich ihm den Partiturentwurf der Sopranarie „Et incarnatus est" aus der c-moll Messe und er erkannte sofort den grossen Wert des Stückes, stellte noch an demselben Tage die Partitur der Begleitung (Violinen und Bratschen) fertig und gab die Singstimme seiner Gattin zum Studieren. Am 5. Dezember 1897 kam die einzigartige Arie wohl zum überhaupt ersten Male zur Aufführung[2]) und erregte sogleich das allgemeine Interesse bei Publikum und Kritik,[3]) zumal da das schwierige Solo, das mit den drei konzertierenden Blasinstrumenten (Flöte, Oboe und Fagott) zu einem wundervollen Quartett — Maria, umgeben von drei musizierenden Engeln — verwoben ist, von Frau Cornelia Schmitt-Csànyi, die dann auch die grosse Sopranpartie der Messe „crëiert" hat, in jeder Hinsicht vollendet gesungen wurde. Mit dieser sehr gelungenen Ergänzung des „Et incarnatus est" vom Herbst 1897 begann gewissermassen bereits die Vervollständigungsarbeit an der c-moll-Messe.

---

[1]) „Credo" und „Et incarnatus est". Vom „Crucifixus" ab war also nichts vorhanden.

[2]) Eine sehr freie Umarbeitung des Entwurfes zum „Et incarnatus est" zu einem Adventgesang von G. Pressel (vor längerer Zeit erschienen bei Fürstner in Berlin) hat als eine wenig glückliche Arbeit mit Recht wohl keine Verbreitung gefunden. Pressel gibt übrigens nicht einmal an, dass die von ihm benutzte „Skizze aus Mozarts klassischer Künstlerperiode" dem Fragment der c-moll Messe entstammt.

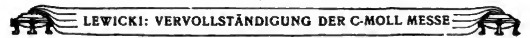
[3]) Es sei hier nur die folgende, das Wesen des Stückes trefflich kennzeichnende Äusserung von Karl Söhle, dem feinfühligen Künstler und grossen Verehrer Seb. Bachs, angeführt: „Ein echt pastoraler Satz, der in der ganzen Kirchenliteratur einzig dasteht. Diese überirdische Innigkeit und Reinheit der Empfindung, und wie greifbar augenscheinlich malen die Töne das holde Wunder von Bethlehem mit den Hirten auf dem Felde und den lobsingenden Engeln!" (Vgl. Kunstwart 1901, 2. Maiheft, S. 139.)

Aber erst im Juni 1899 sollte Schmitt wieder Hand an das Werk legen. In der Zwischenzeit hatte ich zwar öfters mit ihm über die Möglichkeit einer Vervollständigung der Messe (zunächst zum Zwecke einer Aufführung in Dresden) gesprochen, doch wollte er damals (1898) noch nicht recht an die Ausführbarkeit des Planes glauben, wie ich sie mir zunächst gedacht hatte. Schmitt erkannte nämlich sehr bald, dass es schwer halten würde, zu dem „Kyrie", „Gloria" und „Sanctus" des Fragments musikalisch ebenbürtige und nach Stil und Tonart geeignete Ergänzungsstücke in den früheren Messen[1]) des Meisters zu finden, und trat zunächst der Sache nicht näher. Dennoch griff er bei den Mozartvereins-Aufführungen wiederholt zum Fragment der c-moll Messe und wir führten bis 1900 ausser dem bald wiederholten „Et incarnatus est" die Sopranarie „Laudamus te", das Duett „Domine" und schliesslich das Quartett „Benedictus" auf. Inzwischen ging ich trotz der Bedenken Schmitts für mich versuchsweise daran, aus den übrigen Messen Mozarts die meiner Meinung nach geeignetsten Sätze zur Vervollständigung des „Credo" und zum Ersatz des „Agnus Dei" mit „Dona nobis" auszuwählen und schrieb dazu einen vom 21. März 1899 datierten kleinen Aufsatz über die Geschichte des Werkes und die Möglichkeit seiner Ergänzung nieder, dessen Konzept ich noch besitze und aus dem später einige Teile im Vorwort des Klavierauszuges Platz gefunden haben. Auch hatte ich einen Plan zur Vervollständigung mit Angabe der zu benutzenden Stücke angefügt. Die damals von mir ausgewählten Sätze waren die in der später folgenden Übersicht unter II angeführten.[2])

Der Grund, weshalb ich hierbei besonders auf die C-dur Messe (K. V. 66) Rücksicht genommen hatte, ist mit darin zu suchen, dass ich kurz zuvor durch Vermittelung des damaligen Herrn Domchorvikars H. Spiess in Salzburg in den Besitz der Abschrift von sechs noch ungedruckten Instrumentalstimmen (2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten) zu dieser Messe gelangt war, die Mozart nachträglich (wahrscheinlich 1776) der Partitur hinzugefügt hat. Wenn später von anderer Seite u. a. vorgeschlagen worden ist, man hätte zur Ergänzung des Werkes ausschliesslich die frühere c-moll Messe (K. V. 139) benutzen sollen (wie ich es anfänglich natürlich ebenfalls im Sinne hatte), so wäre das an sich gewiss die einfachste Lösung gewesen, doch sind mit Ausnahme etwa des „Crucifixus" und „Agnus Dei" die sonst in Frage kommenden „Credo"-Sätze keineswegs

[1]) Bekanntlich ist die c-moll Messe, abgesehen vom Requiem, Mozarts letzte Messe; vor ihr hatte der Meister bereits 17 mal den Messentext vertont.

[2]) Es muss bemerkt werden, dass für das „Credo" nur solche (in c-moll oder C-dur stehende Messen) in Frage kamen, bei denen die einzelnen Absätze des Credotextes als selbständige Sätze behandelt sind. Es sind dies im wesentlichen die Messen K. 66, 139, 167 und z. T. auch 262, auf welch letztere später noch zurückzukommen sein wird.



musikalisch von gleichem Werte wie die analogen aus den Messen K. 66 [1]) und 167. Hinsichtlich des Ersatzes für das „Dona nobis pacem“ konnte allein die Messe K. 167 in Frage kommen.

Im Frühjahr 1899 glaubte Schmitt schon mehr an die Möglichkeit, das Werk zunächst nur für eine Aufführung in Dresden zu vervollständigen, wie aus einem am 24. März 1899 an mich gerichteten Schreiben hervorgeht, in dem es mit Bezug auf den ihm inzwischen mitgeteilten oben erwähnten Aufsatz u. a. heisst:

„Er hat mir sehr gefallen und wird gewiss bei der Aufführung des Werkes vielen eine willkommene Gabe sein. Was letztere (die Aufführung) anlangt, so will ich mit grosser Freude das Fehlende ergänzen, auch sonst zur würdigen Wiedergabe mein Möglichstes tun, muss es aber ablehnen, in bezug auf Organisation eines Singechors mit zu tun. Sie werden durch diese Ablehnung gewiss nicht annehmen, dass dieselbe aus Mangel an Interesse für den Verein entstanden.“

Um die Chorfrage für eine Aufführung in Dresden lösen zu helfen, hatte ich mich im Frühling 1900 mit dem verdienstvollen Leiter des vortrefflichen Kirchenchors der Martin Luther-Gemeinde, Herrn Kantor Alb. Römhild, in Verbindung gesetzt und ihm von der Idee, die Messe in Dresden aufzuführen, Kenntnis gegeben unter gleichzeitiger Übersendung meines oben erwähnten Aufsatzes. Im Verlaufe dieser Verhandlungen sandte mir Schmitt am 25. Juni 1900 folgenden von ihm aufgestellten Vertragsentwurf [2]):

„Vereinbarung zwischen dem Mozartverein und dem Chore der Martin Lutherkirche, resp. dessen Dirigenten.

1. Die komplettierte Partitur der von Mozart unvollendet zurückgelassenen c-moll Messe ist und bleibt bis zu ihrer Veröffentlichung Eigentum des Mozartvereins.

2. Zwecks zweimaliger Aufführung stellt er dieselbe zur Disposition. Ausserdem verpflichtet er sich 1. das gesamte Notenmaterial kostenfrei zu liefern, dasselbe bleibt aber nach den beiden Aufführungen sein Eigentum, 2. das Orchesterpersonal und die Solisten zu stellen.

3. Die hieraus erwachsenden, sowie alle anderen Kosten sind vom Ertrag der beiden Aufführungen zu bestreiten.

4. Der Dirigent des Mozartvereins übernimmt die Einstudierung des Orchesters und der Solisten.

5. Der Dirigent des Chores der Martin Lutherkirche verpflichtet sich, die Chöre einzustudieren und dieselben zu den Generalproben fertigzustellen.

6. Der Dirigent des Mozartvereins dirigiert die erste, der Dirigent des Chors die zweite Aufführung.

---

[1]) Nach neueren Forschungen (vergl. Jahn 3. Aufl. Deiters Bd. 2, S. 829, Anm. 9) soll die C-dur Messe (K. 66) später entstanden sein als K. 139, was, nach dem musikalischen Gehalt zu urteilen, durchaus nicht unmöglich erscheint.

[2]) Auf Grund dieses Entwurfes kamen dann die beiden Dresdner Aufführungen vom 3. und 5. April 1901 auch zustande.

7. Der Ertrag der beiden Aufführungen kommt nach Abzug der Unkosten dem Mozartverein und dem Chor der Martin Lutherkirche zu gute und zwar zu gleichen Teilen.“

Dazu hatte Schmitt, der immer frühzeitig alles bedachte, noch bemerkt:

„Eine genaue (nicht zu knappe) Berechnung der Kosten wäre jedenfalls zu machen. Was ist vom Klavierauszug vorhanden? Ein kompletter Klavierauszug wäre diesen Sommer herzustellen, wer macht ihn?[1]) Auch ein zweites Exemplar der (Fragment-) Partitur muss beschafft werden. Dies wären wohl die ersten notwendigen Schritte.“

Nun erfolgte im Sommer (1899) zunächst die Ausarbeitung des ersten „Credo“-Chores, dessen fertige Partitur Schmitt mir im Juni aus Ungarn schickte. Wie er mir später erzählte, hat er die Ausfüllung der Instrumentierung in den leeren Systemen des Fragment-Entwurfs in der Stille eines Gartenhäuschens vorgenommen und war dabei von der Beschäftigung mit dem herrlichen Satze so gefesselt, dass er die Arbeit ohne Unterbrechung beendete.[2]) Nun hatte ich die beiden „Credo“-Teile fertig in Händen. Ich liess zunächst die übrigen von mir ausgewählten Ergänzungsstücke in Partitur ausschreiben und fügte alles dem Fragment bei, so dass im Spätsommer 1899 schon eine vollständige c-moll Messe zusammen war. Freilich sollte das noch keineswegs die endgültige Fassung bleiben, wie wir gleich sehen werden. Der Winter 1899/1900 verging, ohne dass etwas Wesentliches in der Messensache geschah, da die Vereinsaufführungen Schmitt vollständig in Anspruch nahmen. Im Frühjahr 1900 aber nahm Schmitt sich auf einer Erholungsreise meine ergänzte Partitur zu näherer Prüfung mit, was mir natürlich sehr willkommen war, wusste ich doch, dass es nunmehr mit der Sache wieder vorwärts gehen würde. Hiermit beginnt Schmitts eigentliche Hauptarbeit, soweit die gänzlich fehlenden Messenteile in Frage kamen. Diese Arbeit aber sollte ihm, wie wir sehen werden, noch viele Mühe und Sorge bereiten. Wie wenig ich mit meinem vorläufigen Ergänzungsversuch bei der nun folgenden kritischen Prüfung durch Schmitt das Richtige getroffen hatte, zeigen die folgenden Briefauszüge. Am 7. Juli 1900 schreibt er mir aus Gross-Pankow:

„Das c-moll Messen-Projekt resp. seine künstlerische Ausgestaltung macht mir Sorgen. Nicht wegen der instrumentalen Details, über diese werden wir schon

[1]) Es wurde dazu der André'sche Auszug des Fragmentes und der Breitkopf & Härtelsche zu „Davidde penitente“ benutzt; zu den hinzugefügten Sätzen stellte Schmitt neue Auszüge her.

[2]) Das von Schmitts Hand (mit Bleistift) vervollständigte Partiturexemplar zum ersten „Credo“-Chor und ebenso das zum „Et incarnatus est“ befindet sich in meinem Besitz.

hinwegkommen, und ich bedarf der André'schen Partitur nicht, da ich die von Breitkopf & Härtel schon bei mir habe. Meine Bedenken beziehen sich auf die Ergänzungsstücke des ‚Credo', bei denen ich betreffs des Stils und der Gruppierung der Tonarten die Befürchtung nicht unterdrücken kann, dass wir damit scheitern werden. Betreffs des ‚Agnus' und ‚Dona' bin ich entschieden der Ansicht, dass wir dafür das Kyrie wiederholen.[1]) Werde übrigens nach Wien schreiben, um festzustellen, ob im Archiv des Burgtheaters noch etwas Wichtiges für uns zu finden ist."[2])

Schmitt hatte also bald erkannt, dass die von mir gewählten Ergänzungsteile aus den früheren Messen unmöglich beibehalten werden konnten.

Am 30. desselben Monats schreibt er noch deutlicher:

„Wegen Messe hab' ich Schmerzen. Bin erst jetzt dazu gekommen, das Ganze im Zusammenhang zu lesen und einen Totaleindruck zu gewinnen. Schauen Sie sich mal den beiliegenden Zettel an. Man kann eigentlich nur von einer C-dur Messe sprechen. Würde eine Symphonie mit einer c-moll-Introduktion beginnen, dann C-dur folgen, und mit Ausnahme des Andante in F oder G im Scherzo und Finale C-dur festhalten, so wäre dies eine C-dur Symphonie. Betrachten wir Mozarts Messen-Fragment und bewundern die weise und interessante Anordnung im Gloria, so erscheint das Credo, wie es vorliegt, unmöglich. Dass das ‚et resurrexit' abermals in C-dur einsetzt, wäre allenfalls zu ertragen. Nun kommt aber nach dem schwachen G-dur (3/4) ‚et in spiritum'[3]) anstatt etwa nach Es-dur überzugehen [ist später auch geschehen.] wiederum C-dur, nebst ‚vitam venturi' C-dur. Sodann fällt nach einer Pause das C-dur ‚Sanctus' und ‚Osanna' ein. Das bewirkt eine Monotonie, die wir Mozart nicht zumuten dürfen und die sich um so fühlbarer machen wird, je mehr die eingeschobenen Stücke inhaltlich (namentlich in harmonischer Beziehung) gegen das Fragment abfallen. Es würde sich zunächst nur darum handeln, entweder das Fragment so aufzuführen, wie es Mozart uns hinterlassen hat, zum Schluss das Kyrie wiederholend, und als Instrumentaleinleitung etwa die f-moll Phantasie[4]) spielen zu lassen oder einige andere Sätze zu finden für das ‚et in spiritum sanctum', ‚et unam sanctum' und ‚et vitam'. (Letzteres könnte möglicherweise bleiben). Ich getraue mir nicht weitere [so schrieb Schmitt in musikalischer Stenographie stets das Wort ‚Vorschläge'.] zu machen, aber vielleicht regt es Sie an, nach dieser Richtung noch einiges zu prüfen. Als Musikdirigent des Vereins halte ich es für meine unabweisbare Pflicht, für uns den strengsten Masstab anzulegen."

Man sieht hieraus deutlich, wie gewissenhaft Schmitt zu Werke ging. Ich war mit seiner scharfen, aber sachlichen Kritik meiner Vorschläge gern einverstanden und ging unverzüglich von neuem auf die Suche nach

---

[1]) Schmitt hatte damals nur eine einfache Wiederholung des Kyrie, also ohne eine Textunterlegung des Agnus Dei im Sinne.

[2]) Alle Bemühungen, in Salzburg oder Wien Spuren etwaiger von Mozart selbst 1783 benutzter Ergänzungsstücke aufzufinden, sind bis jetzt ohne Erfolg geblieben.

[3]) Es war das Tenor-Solo (ohne Chor) aus K. 66, nicht das jetzige aus K. 262.

[4]) K. V. 594, von Alois Schmitt 1899 nach einer von mir hergestellten Streichquartettübertragung für Streichorchester und Orgel bearbeitet (bei Ries & Erler, Berlin erschienen und an vielen Orten erfolgreich aufgeführt).

besseren Ergänzungsstücken. Dabei kam ich auch auf die beiden Sätze: „et in spiritum sanctum" und „et vitam venturi" aus der C-dur Messe K. V. 262, die schliesslich beibehalten[1]) worden sind. Im übrigen aber blieb alles Nachsuchen nach völlig Geeignetem in den Originalmessen Mozarts erfolglos, und so schrieb ich im August 1900 an Schmitt:

„Nachdem unsere vielfachen Bemühungen um etwaige Aufschlüsse über die von Mozart angeblich vorgenommene Ergänzung der c-moll Messe, wie es scheint, keine Erfolge haben,[2]) sind wir berechtigt, nach bestem Wissen und Gewissen selbständig geeignetere Mozartsche Kirchenstücke auszusuchen. Ihre wohlbegründeten Bedenken gegen einige ‚schwache' von mir ausgesuchte Teile zum Credo haben mich veranlasst, nachzusehen, ob nicht sonst noch dem Charakter der Musik nach passende ‚stärkere' Sätze aufzufinden seien und sende ich Ihnen beifolgend drei derartige Stücke zur Prüfung."

Es waren dies 1. das von mir zu „et resurrexit" benutzte Kyrie K. 323, 2. das Duett (F-dur) aus der Kantate K. 623, mit untergelegtem Text zu „et in spiritum sanctum", 3. das Kyrie Es-dur K. 322 mit derselben Textunterlage.[3]) Für „et unam sanctam" und „et vitam venturi" machte ich damals weiter keine Vorschläge. Am 22. August erhielt ich hierauf von Schmitt folgende Antwort aus Neukloster in Mecklenburg:

„Unsere Ergänzungsbemühungen erinnern mich an die Bestrebungen, die einst alle Bildner in Bewegung setzten, dem Milo-Torso die fehlenden Arme zu ersetzen. Obwohl die Oberarme vorhanden sind, konnten die geschicktesten Künstler nicht damit zustande kommen, und so blieb das herrliche Bildwerk ein Torso. Die Hoffnung habe ich noch nicht aufgegeben, den Mozartschen Intentionen auf die Spur zu kommen. Zu dem billigeren schriftlichen Wege hatte ich und hab ich kein Vertrauen.[4]) Sie sagen, dass wir, nachdem unsere Forschungen bis jetzt erfolglos geblieben, berechtigt seien, nach bestem Wissen und Gewissen zu verfahren. Berechtigt sind wir nicht in ästhetischer Beziehung etwas zu tun, was dem Stil widerspricht. Nach sorgfältiger Prüfung der mir gesandten Fragmente kann ich nur sagen, dass das F-dur Duett für Tenor und Bass mir noch weniger zu passen scheint, wie das G-dur ‚et in spiritum'. Wie ich mir ein Arrangement der Credostücke denke, werden Sie aus der Partitur ersehen, die ich Ihnen hierbei sende, da mir das Schreiben wegen schmerzhafter rechter Hand schwer wird. Durch das d-moll, D-dur, G-dur, C-dur[5]) wären die Be-

---

[1]) Unter Hinzufügung der in den Salzburger Messen gewöhnlich fehlenden Bratschenstimme, sowie mit der Übertragung des Sopransolo im erstgenannten Satze an den Tenor und einiger instrumentaler Zusätze in der Fuge „et vitam venturi".

[2]) Durch Vermittlung von Otto Schmid-Dresden war auch bei Joh. Ev. Engl in Salzburg wegen der etwaigen Ergänzungsstücke von 1783 nachgefragt worden, doch ohne Erfolg. Die Musikbibliothek des Stiftes St. Peter war leider seinerzeit unzugänglich.

[3]) Dieser Satz wurde schliesslich für „et unam sanctam" benutzt.

[4]) Schmitt regte an, dass ich in Salzburg persönlich nach etwaigen Anhaltepunkten suchen sollte, und hatte Schritte eingeleitet, mir Empfehlungen an den Erzbischof auszuwirken. Dieser Plan konnte damals leider nicht ausgeführt werden.

[5]) Er hatte das Crucifixus aus K. 139 und Resurrexit K. 323 nach d-moll bzw. D-dur transponiert.

denken rücksichtlich der Monotonie der Tonarten, wie ich meine, beseitigt. Die Transposition nach oben wird dem ‚et resurrexit' nicht schaden, im Gegenteil. Nach dem Soprananlauf (Solo)[1]) muss aber das Tutti (des Chors) sofort einsetzen. Denken Sie nur, wenn ein Hoch auf einen Helden ausgebracht wird, und die ganze Gesellschaft sich besinnt und nach längerem Schweigen erst einsetzen würde, es wirkte wie ein Schlag ins Wasser.[2]) Dass dies Stück ursprünglich auf ‚Kyrie eleison' komponiert sein soll, beruht wohl auf Irrtum? Wollen Sie nun bei S. das Nötige wegen Kopiatur besorgen, so würde ich mich mit einer Aufführung in Dresden gemäss diesem Arrangement wohl einverstanden erklären, für eine Publikation aber nicht."

Darauf hatte ich meine freudige Zustimmung zu dieser Gestaltung des „Credo" Schmitt gegenüber geäussert und erhielt am 28. August folgende Antwort:

„Freut mich, dass Ihnen meine Disposition betr. der Tonarten einleuchtet; nicht von einem genialen, höchstens von einem praktischen Blick des alten Fachmannes kann die Rede sein. Muss aber noch zwei dunkle Punkte erwähnen. Sie antworten nicht darauf, welche Bewandtnis es mit dem ‚et resurrexit' habe und schreiben mir, dass es ursprünglich als ‚Kyrie' komponiert wäre. Das ist unmöglich. Ebenso, dass es später als ‚Regina coeli' umgemodelt sei. Sodann erwähnen Sie, dass die Worte des ‚Kyrie' dem ‚Agnus Dei' unterlegt werden sollen. Ich meinte, wir sollten in Ermangelung eines ‚Agnus Dei', welches einen würdigen Abschluss bilden würde, das ‚Kyrie' wiederholen, obwohl das der katholischen Idee der Messe nicht entspricht. Ich perhorresziere alles Unterlegen und aus diesem Grunde den büssenden David[3]) und die Thamos-Kantaten.[4]) Sollten wir nun das tun, was wir in anderen Fällen verabscheuen? Zwei Gesichtspunkte müssen wir festhalten: Wiedereinsetzung des

[1]) Dieser Sopraneingang aus K. 139 ist beibehalten worden, wurde aber schliesslich dem Chorsopran zugeteilt. Man kann jedenfalls nach Belieben diese zwei Takte auch vom Solosopran singen lassen, wie es ursprünglich, d. h. in Messe K. 139 von Mozart beabsichtigt war.

[2]) Das „et resurrexit" (nach K. 323) begann ursprünglich mit einem Orchestervorspiel, das Schmitt also sehr richtig wegliess, so dass der Anlauf direkt an den Chor anschliesst, wie es auch bei Mozart in Messe K. 139 geschieht.

[3]) Dass Mozart nicht von vornherein an die Verwendung des Messenfragments gedacht haben kann, als er den Auftrag zur Komposition eines Oratoriums für die „Sozietät" erhielt, geht aus folgender Briefstelle vom 21. Juli 1784 hervor: „... wenn er [der Vater] mir auch das alte Oratorium ‚Betulia liberata' schicken könnte, wäre es mir recht lieb. — Ich muss dieses Oratorium für die hiesige Sozietät schreiben — vielleicht könnte ich doch hie und da etwas stückweise brauchen." Dadurch ergibt sich aber auch, dass M. nicht erst im Frühjahr 1785, sondern schon im Jahre vorher die Aufforderung erhielt und dass er erst, als die Zeit zu knapp wurde, an die Verwendung der Messe gegangen sein kann.

[4]) Bekanntlich sind den drei Thamos-Chören schon zu Mozarts Lebzeiten lateinische und deutsche Hymnentexte untergelegt worden, was freilich bedenklich war, da es sich hier um Theaterchöre handelte, die in die Kirche verpflanzt wurden. Andererseits ist aber bekannt, dass z. B. S. Bach in zahlreichen Fällen in seinen Kirchenstücken textliche Unterlegungen vorgenommen hat. So finden wir mehrere Sätze der h-moll Messe in Kirchenkantaten (mit anderem Text) wieder vor. Dass Mozarts Messenmusik in der Gestalt des „büssenden David" an charakteristischer

Fragments in alle seine angestammten Rechte und möglichste Einheit unserer Aufführung in ihrer Wirkung. Bin durchaus gegen solche Veränderungen, welche nicht nötig sind."

Kurze Zeit darauf traf Schmitt ein ernster Unfall, über den er mir selbst am 6. September aus Forsthaus Rosenow bei Witzin in Mecklenburg berichtet, wo er sich damals zur Jagd, die er sehr liebte, aufhielt:

„Die Wahrheit muss doch endlich heraus. — Um eines Haares Breite hätten Sie mir nicht die c-moll Messe, wohl aber ein Requiem singen lassen können. Ich hatte ein schlimmes Erlebnis, und ein Wunder ist's, dass ich lebend davon gekommen. Durchgehende Pferde, die so heftig ansprangen, dass ich beim ersten Ruck kopfüber vom Wagen geschleudert wurde. Ich schlug mit dem Kopf gegen eine Tanne und blieb bewusstlos liegen. Alle glaubten, es sei vorbei. Man schaffte mich per Schiebkarre nach dem hiesigen Forsthof. Es wurde konstatiert, dass die Knochen heil geblieben, ein wahres Wunder! Heute, da ich nunmehr über dem Berge zu sein hoffe, darf ich sagen: et resurrexit. Über das unserige in D-dur haben wir eine recht lange und unklare Korrespondenz gehabt. Dass Sie die Unterlegung des Textes besorgt haben, hab' ich nie gewusst und ersehe dies nun erst durch Ihren letzten Brief. Warum sollten Sie denn dieselbe zurücknehmen? Dass das Stück von Mozart auf die Worte ‚Kyrie eleison' komponiert sei, glaub' ich nicht und werd' es nie glauben, bis ich Mozarts Handschrift vor Augen habe.[1]) Wäre es möglich, dass er den denkbar grössten Gegensatz, das Gebet einer zerknirschten Seele im Kyrie und den Jubel über die Auferstehung des Heilandes, derart vermischte, so behielten die recht, welche behaupten, dass Mozarts Kirchenmusik grösstenteils minderwertig sei. Keinesfalls werden wir für unsere Zwecke ein geeigneteres Stück finden. Diese Ansicht habe ich sofort gehabt und habe sie noch. Über ‚Agnus' und ‚Dona' mündlich. Der Unterschied zum Kyrie ist zwar nicht so, wie Kyrie und resurrexit, aber immerhin doch ein gewaltiger. Die gläubige Seele hat eigentlich den Weg zum Frieden schon gefunden und daher wohl auch der milde Charakter der meisten Kompositonen des ‚Dona nobis pacem'. Unsere Zeit ist bezüglich der Texte kritischer, und ohne Überhebung dürfen wir sagen, gebildeter als die damalige. Was letztere gesündigt, sollen wir weder als Vorbild noch als Entschuldigung betrachten. Exempla sunt odiosa."

Wirkung sehr verloren hat, dürfte jetzt nach Bekanntwerden der Originalgestalt klar empfunden werden und man wird hoffentlich den „David" nunmehr auf sich beruhen lassen, die beiden von Mozart eingelegten schönen Arien aber als Konzertarien betrachten.

[1]) Das Mozartsche Manuskript dieses merkwürdigen „Kyrie" befindet sich, wie ich mich im August 1904 persönlich überzeugen konnte, tatsächlich im Mozarteum zu Salzburg. Es bricht nach dem 37. Takte ab, der Schluss war verloren gegangen, und das Stück ist s. Z. vom Abbé Stadler ergänzt worden. (Vgl. Rev. Ber. zu Ser. III, S. 44). Wenn Schmitt in diesem Schlussteil des Satzes bei den Worten „non erit finis" (2 Takte) eine harmonische Veränderung vornahm, so konnte er dies mit ruhigem Gewissen tun, da es ja nur die Stadlersche Ergänzung betraf.

Schluss folgt



DIE WURZELN DER KUNST MOZARTS

von Hugo Riemann-Leipzig

s fällt kein Meister vom Himmel.

Mozart zwar schien eine Ausnahme zu machen mit seiner beispiellosen Frühreife, die dem Knaben gestattete, mit den berühmtesten Meistern zu rivalisieren. Aber auch er ist nicht vom Himmel gefallen.

Wohl aber hatte er das Glück, in einer Zeit geboren zu werden, in welcher das naive Stammeln einer neuen Stilrichtung die Welt in einen Taumel des Entzückens versetzte, einer Zeit, in welcher der in der Wiege durch den Kuss der Musen Geweihte nur den Mund zu öffnen brauchte — alles was er sagte, war gut, war neu, liebenswürdig, bewundernswert!

Zwanzig Jahre früher war das durchaus noch nicht so; da gehörte zu einem rechten Künstler eine gründliche langjährige Schulung und ein vielseitig entwickeltes Können. Wer mitreden und gehört werden wollte, musste etwas zu sagen haben, das Hand und Fuss hatte. In der Zeit der Corelli, Abaco, Händel, Bach hatte der Anfänger keinen leichten Stand. Ein majestätischer Ernst, eine feierliche Grösse war der Grundzug der den Abschluss der Blüte der italienischen klassischen Kammermusik bildenden Epoche um 1700—1740. Der grosse Stil dieser Zeit mit seinen langatmigen, mit eiserner Konsequenz eine Stimmung festhaltenden Sätzen erforderte die nur durch anhaltende Studien erreichbare Reife des Mannes für Meisterleistungen, und war dem Aufkommen musikalischer Wunderkinder nicht günstig.

Die Zeit etwa, wo Sebastian Bach die Augen schloss — die Mitte des Jahrhunderts — brachte aber eine merkwürdige Wandlung. Die Kinder und Unweisen kamen zu Worte. Eine ganz neue musikalische Ausdrucksweise, ein ganz neuer Stil kam auf, unerhört durch seine Einfachheit, seine Anspruchslosigkeit, seine Natürlichkeit, seine Kindlichkeit; und so sieghaft triumphierte die schlichte Natur, das kindlich einfache Aussprechen naiven Empfindens über alle Gelehrsamkeit und alles verbriefte Formenwesen, dass die alten Meister selbst Perücke und Puderzopf lachend wegwarfen und sich nicht schämten, mit ihrem spärlichen weissen natürlichen

Gelock unter den jugendlichen Krausköpfen zu erscheinen, mit ihnen zu Kindern zu werden und sich zu geben wie Kinder.

Denn ein wahrhaftiges neues Kindheitszeitalter der Kunst war fast urplötzlich hereingebrochen, keiner wusste woher? und wie? Aber es war da, und mit Blitzesschnelle verbreitete sich die Kunde davon, dass die alten Tempel zusammenstürzten und eine neue Lehre nicht hinter dicken Mauern und bunten Fenstern, sondern in Feld und Wald, in der freien Gottesnatur, unter dem lichten, blauen Himmel verkündet werde.

Wohl schüttelte mancher von den Alten bedächtig das Haupt, und schalt die Begeisterten für die neue Kunst Toren und Kinder, und was sie schufen, nichtigen Tand. Aber es war kein Aufhalten mehr; jubelnd umringten sie die tanzenden und singenden rosenbekränzten Kinder und Jugendgreise, und zwangen sie, mitzutun in dem fröhlichen Reigen, bis sie ermüdet umsanken zu ewigem Schlafe.

Wie das so gekommen? Wie das so kommen konnte — wer wollte es sagen? Es war da, und war nicht wieder wegzuschaffen. Das wurde bald genug allen klar. Seinen Anfang nahm das neue Wesen in der Kammer, im Konzertsaal, aber bald genug griff es über auf das Opernhaus, und zuletzt auch auf die Kirche. Schliesslich herrschte es auf der Gasse, wenn es nicht gar etwa seinen Weg zuerst von der Gasse in die Kammer gefunden hat!

Es war freilich eine sehr merkwürdige Zeit, die Zeit, wo man sich plötzlich auf das Volkslied besann, wo man den gespreizten Mummenschanz der italienischen Helden- und Götteroper durch die herzige Dummheit der Bauern aus dem Felde schlug, und mit den liebenswürdigen Reverenzen des Menuetts die Fuge aus dem Konzertsaal hinauskomplimentierte. Das die hohe Dame spielende Kammerkätzchen in Neapel, der seine Gassenhauer singende Londoner Bettler, der aus dem dunklen Dachkämmerchen seiner tschechischen Heimat durch Geistermacht in die Räume der Pariser Grossen Oper versetzte Menuette fiedelnde rätselhafte Prophet von Böhmisch-Broda im verschlissenen Röckchen — sind sie nicht alle nur verschiedene Verkleidungen, in denen der neue Geist in den grossen Zentren der alten Kunst auftaucht und sein Menetekel mit Flammenschrift an die Wände schreibt?

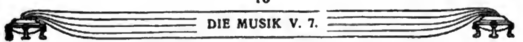
Man kann wohl nicht anders als einen inneren Zusammenhang, eine identische treibende Kraft in allen den Neubildungen erkennen, welche das 18. Jahrhundert der Musik brachte. Es war der Durchbruch der schlichten Natur, die Auflehnung gesunder volksmässiger Instinkte gegen geschraubtes Wesen und Verkünstelung, was fast gleichzeitig im sonnigen Süden Italiens und an dem nebeligen Ufer der Themse die Musiker die Opera buffa und das Singspiel gegen die in inhaltlosen Formen erstarrte Opera seria ins Feld führen,

was die singende Muse an der Pleisse Studentenlieder und kernige Tanzmelodieen als Vorahnungen eines neuen Liederfrühlings anstimmen liess und was von dem idyllischen Neckarstädtchen Mannheim aus in der Instrumentalmusik ebensolche schlichte neue Weisen verbreitete, die der bis dahin kaum beachteten und wenig geschätzten Symphonie einen bestrickenden Zauber verliehen, der ihr in wenigen Jahren zum Sieg über alle, auch die ehrwürdigsten Formen der älteren Kompositionsweise für die Kammer verhalf und Paris, London und die Welt eroberte.

Es ist müssig, darüber zu klagen, dass der Zusammenbruch der alten Kunst unermessliche Schätze von für alle Zeit hohem Werte unter dem Schutt seiner Trümmer begrub, und dass es z. B. fast ein Jahrhundert brauchte, die unvergänglichen Meisterwerke Sebastian Bachs wenigstens zum Teil wieder auszugraben. Die Tatsache, dass eine Literatur von Jahrhunderten durch eine ganz neue Literatur plötzlich vollständig verdrängt wurde, steht fest und kann nicht nachdrücklich genug betont werden.

Aber die neue Kunst schoss so plötzlich und so unaufhaltsam ins Kraut, dass auch die die Epoche eröffnenden Erstlinge des neuen Wuchses schnell überwuchert wurden und man ihrer schon nach wenigen Jahrzehnten sogar völlig vergass. Nicht nur die Anfänge der komischen Oper und des Singspiels wurden durch ihre Fortbildungen überholt, sondern auch die Anfänge des neuen Instrumentalstils verschwanden in der Flut der Neuerscheinungen und zwar wurden sie zuerst ganz unverdientermassen zurückgesetzt gegen hohle, verwässerte, aber bunt aufgebauschte Nachahmungen zahlloser Adepten der neuen Richtung, bis sich aus ihrer Reihe die grossen neuen Meister erhoben, welche sie alle turmhoch überragten und das Schicksal der alten Kunst zu einem definitiven machten: Haydn, Mozart und Beethoven traten das Erbe der Mannheimer Neuschöpfer an und führten die neue Kunst zur Vollendung. Ich will nicht ausführlich und gründlich werden und damit ermüden. Ich wollte nur andeuten, inwiefern nicht Haydn und nicht Mozart vom Himmel gefallen sind, sondern vielmehr jetzt als durchaus begreifliche Erscheinungen in der Entwicklung der Kunst ihrer Zeit dastehen, auf derem Boden erwachsen sind und aus ihm ihre Lebenskräfte gesogen haben.

Heute liegt der Werdegang Mozarts offen da. Seit wir die etwa in den Jahren 1745—54 sich vollziehende Stilwandlung durch die Mannheimer Komponisten, allen voran den hochgenialen Johann Stamitz kennen, wissen wir ganz bestimmt, dass der Stil der Wiener Klassiker eine durchaus verständliche Weiterentwickelung und Vollendung des seinerzeit so ungeheures Aufsehen machenden neuen Stiles der Mannheimer Schule ist. Man kann sich nur darüber wundern, dass das nicht längst und von jeher eine ganz selbstverständliche Sache ist.



Johann Stamitz starb am 27. März 1757, also nur 14 Monate nach Mozarts Geburt. Seine und seines älteren, an der Stilreform nicht unerheblich beteiligten Genossen Franz Xaver Richter (1709—1789) Werke standen um diese Zeit nicht nur in Süddeutschland, sondern in den tonangebenden Musikzentren Paris und London in allerhöchstem Ansehen und wurden in Pariser, Londoner und Amsterdamer Drucken über die ganze musikalische Welt verbreitet.

Vergebens sucht man freilich in Otto Jahns so verdienstlicher und für alle folgenden Musikerbiographien vorbildlicher Mozartbiographie nach irgendwelchen Notizen über den Ruhm der älteren Mannheimer Meister. Nicht einmal der Name von Johann Stamitz ist genannt (denn der I. S. 386 der 2. Auflage nach Cannabich, Toeschi und Cramer ohne Bemerkung genannte Stamitz soll doch wohl sein ältester Sohn Karl sein). Auch C. F. Pohls Haydnbiographie weiss nichts von der Bedeutung der Mannheimer. Wenn er I. S. 281 Johann Stamitz den „Gründer der sogenannten Mannheimer Schule" nennt, so meint er damit Stamitz als Lehrer einer Reihe vortrefflicher Violinisten. Denn dass er ihn nach Dittersdorf, Mysliweczek und vielen anderen und S. 276 nach Vanhall, Toeschi und Vanmaldere ohne jede chronologische Sichtung ganz beiläufig nennt, beweist bestenfalls, dass er gar keine Ahnung davon hat, welche tonangebende Rolle der Komponist Stamitz um 1750 spielt. Es ist aber für Forscher, die gerade über diese Zeit Spezialstudien machten, nahezu unbegreiflich, dass ihnen der strahlende Ruhm der Mannheimer entgehen konnte. Die bezüglichen Kapitel der Biographien beider Wiener Meister bedürfen einer gründlichen Neugestaltung. Die Rolle, welche man Phil. Em. Bach und Johann Christian Bach für die Entwicklung Haydns und Mozarts zuzuschreiben sich gewöhnt hat, muss in Zukunft vielmehr und zwar ohne Reserve Johann Stamitz zugewiesen werden, in dessen Fusstapfen nicht nur seine persönlichen Schüler Cannabich, Toeschi, Filtz, Beck, Eichner, W. Cramer, J. Fränzl, seine Söhne Karl und Anton, sondern auch Dittersdorf, Leopold Hoffmann, Joh. Chr. Bach, Leopold Mozart (der Vater), Boccherini, Gossec, Vanmaldere, Mysliweczek, Georg Benda usw. usw. wandeln. Neben Stamitz und vor Stamitz darf man als Meister, bei denen einzelne Züge der neuen Schreibweise erkennbar sind, nur Gluck und Pergolese nennen: Pergolese als den mutmasslichen Schöpfer des kantabeln Allegro und Gluck als ersten Miniaturmaler intimen Charakters (in seinen sieben Trios).

Durch diese Hinweise geschieht der Grösse Haydns und Mozarts kein Abbruch; im Gegenteil kann die Bewunderung für die Höhe, zu welcher sie den neuen Stil gesteigert haben, durch die Kenntnis ihres bedeutendsten Vorläufers nur wachsen.





ZUR TEXTFRAGE UND ZUR AUFFÜHRUNG VON MOZARTS „DON JUAN“

von Ernst Heinemann-Berlin

Vor einiger Zeit hatte der Verfasser dieser Zeilen Gelegenheit, einer Aufführung von Mozarts „Don Juan“ beizuwohnen. Francesco d'Andrade gab die Titelrolle. Im Finale des zweiten Aktes, als der Verführer von Sevilla mit seinen hübschen Begleiterinnen eintritt, um die Freuden des Mahles zu geniessen, entwickelt sich zwischen ihm und seinem Diener Leporello der folgende Dialog:

Don Juan: „Leporello, presto in tavola!“

worauf Leporello antwortet:

„O, das ist ja weltbekannt.“

Dieser kurze Dialog zwischen dem Herrn und seinem Diener charakterisiert mehr als lange Auseinandersetzungen die ganze Textmisère, der diese Oper aller Opern seit ihrem 118jährigen Dasein unterworfen ist. Denn wenn der Herr seinen Diener beauftragt, ihm das Essen zu bringen, und der Diener gibt darauf die seltsame Antwort: „O, das ist ja weltbekannt“, so ist das eine solche Verballhornung, wie sie schlimmer kaum möglich ist.

Nun will ich gern zugeben, dass in einem solchen Falle, in dem der eine der Darsteller die Rolle in italienischer, der andere in deutscher Sprache zum Vortrag bringt, es nicht immer möglich ist, Rede und Gegenrede vollkommen in Einklang miteinander zu bringen. Schon bei einer einfachen Dichtung würde es Schwierigkeiten haben, wenn die Darstellung in verschiedenen Sprachen stattfindet, den Dialog vor jeder Unordnung zu bewahren, vollends aber bei einem Libretto, bei dem sich zu den Forderungen der Poesie die zahllosen Rücksichten auf das musikalische Moment hinzugesellen. In dem oben zitierten Dialoge war es nun allerdings mit nichts zu begründen, dass Leporello seinem Herrn die erwähnte Antwort gab, denn es liegt auch nicht die mindeste Veranlassung vor, die an dieser Stelle von Leporello im italienischen Original erteilte Antwort: „Son prontissimo servir“, in der angegebenen Weise zu übersetzen; hierzu nötigte den Übersetzer (Rochlitz) lediglich die Rücksicht auf seine ebenso seltsame Übertragung der oben mitgeteilten Aufforderung Don Juans, dass Leporello

ihm das Essen bringen solle („Leporello, presto in tavola!") — eine Aufforderung, die Rochlitz durch den Satz: „Ohne Geld ist alles eitel" überträgt. Wenn Rochlitz Don Juans Aufforderung, dass Leporello ihm das Essen bringen soll, mit den Worten: „Ohne Geld ist alles eitel" verdeutscht, so kann dies wohl auf alles Mögliche, nur nicht auf den Namen einer Übersetzung Anspruch erheben, und nicht zu verwundern ist es, wenn unter solchen Umständen bei einer zweisprachigen Wiedergabe des Stückes die ärgste Konfusion entstehen muss.

Schon das muss als eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Entwicklungsgeschichte eines Bühnenwerkes, das zu den grössten Kunstschöpfungen, die der menschliche Genius überhaupt hervorgebracht hat, gehört, bezeichnet werden, dass noch 118 Jahre nach seiner Erstaufführung eine Diskussion über die Frage möglich ist, ob man dieses Werk eigentlich als eine Tragödie oder Komödie zu betrachten habe. Dass man es hierbei nicht lediglich mit einer bedeutungslosen Streitfrage zu tun hat, leuchtet ohne weiteres ein; denn ob ein Stück eine Tragödie oder Komödie darstellt, ist für die ganze Aufführung von grundsätzlich entscheidender Bedeutung. Wenn man den Ursachen nachgeht, — der Verfasser hat bereits an dieser Stelle [1]) den Gegenstand eingehender behandelt — so wird man finden, dass die Bestrebungen, diese Oper als komische Oper aufzufassen, sich in den ersten Zeiten ihrer Entstehung aus dem allgemeinen Bedürfnisse erklärten, unter möglichst heiteren Eindrücken das Theater zu verlassen: das Wort des Schauspieldirektors in Goethes Faust „Und jeder geht zufrieden aus dem Haus" sollte wahr gemacht werden. In neuerer Zeit dagegen gründet sich das Bestreben, diese Oper als Komödie aufzufassen, auf eine gewisse „Strömung", auf eine gewisse Tendenz, die mit der von Richard Wagner ausgehenden Richtung in einem gewissen Zusammenhang zu bringen sein dürfte. Es gibt eine gewisse Richtung in der Musik, die mit einer wahren Leidenschaft die Tragödie auf dem Gebiete der Musik Richard Wagner ausschliesslich vorbehalten möchte, und die in Mozart den „ewig lächelnden", den „ewig heiteren" Genius, der, wie in einer Erörterung zu lesen war, im Grunde seines Herzens keine tragische Note schreiben konnte, erblickt. Fragt man dann die Vertreter dieser Richtung, wie sie sich mit dem doch nun einmal existierenden tragischen Inhalt der Mozartschen Oper abfinden, so würde man sich einer Illusion hingeben, wenn man mehr als allgemeine Redewendungen als Antwort erwarten würde.

Nichts kann überhaupt der Darstellung bedenklicher werden, als eine Auffassung, die sich leichten Herzens über die Grundidee eines Stückes hinwegsetzen zu können glaubt, und die Gefahr läuft, unter beständiger Beobachtung der Einzelheiten das Ganze aus dem Auge zu verlieren.

[1]) Im ersten Mozart-Heft der „Musik" (Jahrg. IV, Heft 1) S. 17 ff.

Man spricht etwas Selbstverständliches aus, wenn man sagt, dass bei einer Aufführung des Don Giovanni im Deutschen die Textworte in ihrer Gesamtheit unter allen Umständen den Anspruch auf den Namen einer Dichtung erheben müssen, und erst dann kann das Ziel als erreicht betrachtet werden, wenn ein so beschaffener Text, d. h. also eine Dichtung, eine von allem Zwange befreite Wiedergabe der Musik ermöglicht. Ich kann mir keine mechanischere Auffassung bei einem Übersetzer denken, als die, die es sich angelegen sein lässt, eine in technischer Hinsicht möglichst einwandsfreie Verbindung der einzelnen Wortsilben mit den Tönen herzustellen, unbekümmert darum, welches Aussehen bei diesem Verfahren der Text in seiner Gesamtheit darbietet. Wer diese Rücksicht auf das Ganze nicht erfüllen kann, mag der Aufgabe fern bleiben. Denn wenn ein Kunstwerk, wie die Mozartsche Musik mit einer ihrem Ganzen nach unpoetischen Textbearbeitung, also mit einem undichterischen Produkte verknüpft wird, dann entsteht eine unnatürliche Verbindung, die dem Ganzen unter allen Umständen zum Schaden gereichen muss.

Im Zusammenhang hiermit erklärt es sich aber auch, warum das Textproblem bei diesen Opern bisher keine ausreichende Lösung fand. Es sind zumeist undichterische Produkte, die für eine Verbindung mit der Mozartschen Musik bestimmt waren. Dass dieses der Fall ist, erklärt sich wieder daraus, dass der wirkliche Dichter sich nur schwer einer solchen Aufgabe unterzieht, weil seine Bewegungsfreiheit durch die Gesetze der Musik beständig in Fesseln geschlagen wird. Nur wer imstande ist, sich diesen Gesetzen zu fügen und zwischen beiden Künsten zu vermitteln, wird sich der Aufgabe widmen können, für deren Gelingen jedoch wesentlich entscheidend ist, dass die Vereinigung beider Künste ohne Gewaltsamkeiten zustande kommt; vielmehr muss das Ganze den Eindruck hervorbringen, als ob Poesie und Musik sich aus freier Entschliessung die Hände zum Bunde gereicht hätten.

Neben diesen, das allgemeine Verhältnis zwischen Poesie und Musik berührenden Prinzipien wird bei einer Oper wie „Don Juan“ natürlich das traditionelle Moment nicht ausser Acht zu lassen sein. Wenn der frühere Kapellmeister Rietz in Dresden das berühmte „Reich mir die Hand, mein Leben“ durch „Sei ohne Furcht, mein Leben“ ersetzt, so zeigt er damit, dass er unter Verkennung der elementarsten, für die Übersetzung in Betracht kommenden Forderungen verfährt, denn die Tradition kann überall, wo sie sich nicht Verstösse gegen die Poesie oder gegen die Musik zuschulden kommen lässt, ihre Rechte geltend machen. Wer dieses Moment der Tradition ignoriert, versetzt seiner Übersetzung von vornherein den Todesstoss; sie versinkt im Schosse der Bibliotheken, anstatt ins Publikum einzudringen.

Auch der Verfasser dieser Zeilen hat den Versuch einer Neubearbeitung des Textes dieser Oper unternommen, und die Aufnahme, die seine Arbeit, noch ehe sich die Bühnen ihrer angenommen, in den öffentlichen Blättern gefunden, beweisen ihm jedenfalls, dass trotz der vielen Fehlschläge auf diesem Gebiete das Interesse an der endgültigen Lösung dieses Problems nicht erloschen ist. Die Erörterungen bei dieser Gelegenheit liessen im Prinzip die Zustimmung zu einem Verfahren erkennen, das sich zur Aufgabe setzt, den in der Musik verkörperten Don Juan in der Übertragung wieder lebendig werden zu lassen. Es sei daher dem Verfasser vergönnt, noch durch einige Mitteilungen zur Klärung der Frage beizutragen. Wenn er sich in der Kritik des Bestehenden in erster Linie wieder an die Rochlitzsche und Levische Übersetzung hält, so geschieht es hauptsächlich, weil die in den Bibliotheken schlummernden Produkte der Übersetzungskunst auf diesem Gebiete wahrlich nicht danach angetan sind, von neuem zum Leben erweckt zu werden; hier gilt der Bismarcksche Satz: „Quieta non movere". Über die Verbesserungsbedürftigkeit der Rochlitzschen Übersetzung herrscht selbst bei denen, die auf Tradition halten, nur eine Stimme; auch in den „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin", die im wesentlichen eine konservative Tendenz vertreten, ist wiederholt[1]) die Verbesserungsbedürftigkeit dieser Übersetzung betont worden. Der Levischen Übersetzung mangelt kurzweg eines: die Eigenschaft einer Dichtung, also die conditio sine qua non einer Textgrundlage für eine solche Oper. Eine Übersetzung, die den „Herrn Gouverneur zu Pferde" in eine „hochgeschätzte Statue des grossen Herrn Comthures" verwandelt, muss prinzipiell Misstrauen erwecken und das Urteil gegen sich einnehmen, denn sie zeigt, dass sie Neues um jeden Preis bringen will, unbekümmert darum, ob das Neue eine Besserung darstellt oder nicht. Zugleich ist diese Übersetzung an dieser Stelle charakteristisch für das Prinzip der Levischen Übersetzung; es ist das krampfhafte Festhalten an dem Wortlaute des Ausdruckes — als ob die Wörtlichkeit der Übersetzung entscheidend für die Treue der Übersetzung wäre.[2]) Wie sehr bei diesem Bestreben das gerade Gegenteil des Originals zutage gefördert werden kann, beweisen, um in einige Einzelheiten einzugehen, gleich die Anfangsworte Donna Elvira's in der Levischen Übersetzung. Da Ponte führt diese Figur mit folgenden Worten ein: „Ah! chi mi dice mai quel barbaro dov'è." Dies

[1]) s. 14. Heft Oktober 1902.

[2]) Unmotiviert erscheint überhaupt eine Übertragung, die von der Tradition abweicht, um den Komthur stehend anstatt zu Pferde darzustellen. Eine derartige Übertragung hat nicht einmal den Vorzug der grösseren Übersetzungstreue, was sich schon daraus ergibt, dass auch nach dem italienischen Original der Komtur sehr wohl zu Pferde dargestellt werden kann, da eine „statua gentilissima" prinzipiell auch eine Reiterstatue sein kann.

übersetzt Levi durch: „Ach, werd ich ihn wohl finden usw.“, Rochlitz dagegen durch: „Wo werd ich ihn entdecken“. Bei Rochlitz fehlt also das Dapontesche „Ah!“, das „Ach“, und doch kann von seiner Lesart eine grössere Treue der Übersetzung behauptet werden. Denn der Gefühlsinhalt des Ausdrucks „Ach“ kann ein verschiedener sein; er kann Zorn, Verachtung, Erstaunen usw. wiedergehen; was er zum Ausdruck bringt, wird durch das, was ihm folgt, bestimmt. Wenn Da Ponte sagt, „Ah! chi mi dice mai“, so bringt dieser Satz gleich im Anfang die leidenschaftliche Empörung der Elvira über die Untreue ihres Geliebten, also ihre wahre Verfassung, zum Ausdruck. Wenn aber Levi übersetzt „Ach, werd ich ihn wohl finden“, so sieht das so aus, als ob sie sich überlegte, ob sie ihn finden wird. Durch den unglücklichen Ausdruck „wohl“ hat Levi den wirklichen Gefühlsinhalt in dem Ausruf „Ach!“ wieder aufgehoben und durch eine der Verfassung der Elvira auch nicht im entferntesten Rechnung tragende reflexive Stimmung ersetzt. Die Levische Übersetzung bringt also hier nicht den leidenschaftlichen Zorn über das Verschwinden des Geliebten, sondern das gerade Gegenteil, eine Überlegung zum Ausdruck; der Charakter ist also vollständig verzeichnet, trotz der wörtlichen Wiedergabe des „Ach!“ Fast unrettbar aber erscheint eine Charakterfigur, die gleich bei ihren Einführungsworten verzeichnet ist.

Genau dasselbe Missgeschick ist dem Verfasser dieser Übersetzung auch bei den Schlussworten der Elvira widerfahren, nur dass hier auch noch starke Verstösse gegen die Musik hinzutreten. Für die Stimmung der Elvira bei ihrem letzten Auftreten sind bezeichnend die in der Partitur vermerkten Worte: „entra disperata“. Diese verzweifelte Stimmung kommt bei Da Ponte in folgenden Worten zum Ausdruck:

„Réstati, barbaro! nel lezzo immondo,
Esempio orribile d'iniquità!“

Die Mozartsche Musik für diese Worte war hier der sicherste Wegweiser für den Übersetzer und Darsteller. In dem Ausdruck „orribile“, oder noch genauer ausgedrückt, in der Silbe „ri“ dieses Wortes war der ganze leidenschaftliche Zorn der Elvira gleichsam niedergelegt worden. Wie übersetzt Levi dieses nun?

„Nun so versinke denn ganz in dem Pfuhle,
Bleibe ein Vorbild der Ruchlosigkeit.“

Zunächst der Widersinn, der hier in dem Ausdruck „Vorbild der Ruchlosigkeit“ liegt: die Ruchlosigkeit kann niemals vorbildlich sein; man sagt deshalb wohl ironisch: ein nettes Vorbild, also in einer der Gemütsverfassung der Elvira direkt entgegengesetzten Stimmung. Der Unterschied zwischen einem „Beispiel“ (esempio) und einem „Vorbild“ scheint dem Übersetzer überhaupt entgangen zu sein; in seinem Bestreben,
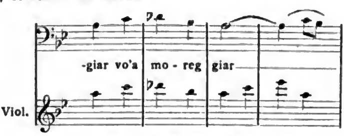
wörtlich zu übersetzen, bringt seine Übersetzung hier das gerade Gegenteil des Originals und, wie wir sehen werden, auch der Musik: denn gerade an die Stelle, an der Mozart das Wort „orribile" in der Musik charakterisiert, bringt Levi das Wort — Vorbild! So etwas sollte einem Musiker nicht passieren! Hierzu kommt noch die unglückliche Übersetzung des italienischen „d'iniquità" durch den Ausdruck „Ruchlosigkeit". Dem Sinne des italienischen Originals entspricht dies zwar, aber die musikalische Unbrauchbarkeit dieses Ausdrucks hat Levi selbst dadurch dargetan, dass er im Gegensatz zu dem italienischen Original von einer dreimaligen Wiederholung dieses Ausdrucks wegen der sonst unvermeidlichen, höchst bedenklichen Betonung der Silbe „Ruch" Abstand genommen hat und statt dessen andere Worte einfügte, wodurch die Steigerung in der empfindlichsten Weise beeinträchtigt worden ist. Die Rochlitzsche Übertragung an dieser Stelle (Wahrlich, der Strafe wirst du nicht entgehen) mit der dreimaligen falschen Betonung des „du" war verbesserungsbedürftig genug. Jedenfalls ergibt sich aus dem Vorstehenden, dass die Charakterfigur der Elvira in der Levischen Übersetzung bei ihrem ersten und letzten Auftreten vollständig verzeichnet ist, und damit dürfte allein die Unbrauchbarkeit einer so gezeichneten Figur dargetan sein.

Man hätte überhaupt annehmen dürfen, dass in einer Übersetzung, die einen Musiker zum Verfasser hat, auch der Musiker in erster Linie zur Geltung gekommen wäre. Dass das in bezug auf diese Oper nicht der Fall ist, zeigen bereits die vorigen Ausführungen, deren Beweiskraft noch durch einige weiteren Beispiele verstärkt werden mag. Wie wenig Levi und ebenso Rochlitz imstande gewesen sind, sich durch den Komponisten emporziehen zu lassen, tritt am deutlichsten in der sogenannten Champagnerarie hervor. Bei der Übertragung leitete den Münchener Bearbeiter zwar das Bestreben, diese Arie von all den musikalischen Zutaten zu befreien, die im Interesse der Rochlitzschen Übersetzung in die Mozartsche Musik eingefügt waren und die bei dem Presto-Tempo dieser Arie sich für den Sänger in doppelter Hinsicht unangenehm fühlbar machten. Aber dieses Ziel ist erreicht worden durch Schaffung einer Charakterfigur, die mit dem Mozartschen Originale kaum noch etwas gemein hat. Bei den Worten:

„Ed io frattanto
Dall'altro canto
Con questa e quella
Vo'amoreggiar"

sieht Don Juan im Geiste, wie er aus dem Feste mit einer Schönen (Zerline) fortstrebt; was ihn hierbei bewegt, hat Da Ponte durch den Ausdruck „amoreggiar" gekennzeichnet. Dieses „amoreggiar" hat Mozart dreimal

wiederholt, und bei der dritten Wiederholung, wenn die Endsilbe „giar“ verklungen ist, schildert die Musik:



namentlich in der Führung der Violinstimme der beiden letzten Takte in bezug auf die Verfassung Don Juans jenen Zustand, den Goethe im Faust durch die Worte ausdrückt:

„Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Geniess ich jetzt den höchsten Augenblick“,

— einen Zustand, aus dem sich Don Juan erst durch den Ausruf: „Ah, la mia lista“ gewaltsam wieder losreisst. Und für diesen Zustand des namenlosesten Entzückens, für diesen Zustand der Selbstberauschung, hat der eine der beiden Übersetzer (Rochlitz) den Ausdruck „Schlafgemach“, der andere (Levi) den Ausdruck „Kämmerlein“, und der letztere trägt kein Bedenken, sein „Kämmerlein“ (entsprechend dem Original) seinen Zuhörern obendrein dreimal vorzuführen! Was muss das für eine Musik sein, die solche Dinge auszuhalten vermag! [1])

Aber weiter. Die letzte Strophe, die die neuen Triumphe Don Juans verkündet:

„Ah, la mia lista, doman mattina
D'una decina devi aumentar!“

übersetzt Rochlitz:

„Blonde, Brünetten, drauf will ich wetten,
Zählt mein Register morgen noch mehr.“

Da das Komma zwischen dem „Blonde“ und „Brünetten“ in dem Presto-Tempo der Musik verschwindet, so versteht man mithin: Blonde Brünetten — eine contradictio in adjecto! Nehmen wir hinzu den melodischen Ausdruck „drauf“ (drauf will ich wetten), so hat man die Schönheiten der Rochlitzschen Übersetzung dieser beiden Zeilen. In der Levischen Übersetzung aber lauten die Worte:

„Drum ohne Sorgen
In dein Register [2])

---

[1]) Auch d'Andrade ist m. E. über dieses vo'amoreggiar zu rasch hinweggegangen: ich hatte die Empfindung, als ob ihm die Bedeutung dieser Stelle nicht recht zum Bewusstsein gekommen sei.

[2]) Im Klavierauszug heisst es: „Deinem Register“, also: „Du schreibst deinem Register zehne noch ein.“ (!)

Schreibst du schon morgen
Zehne noch ein."

Wohlverstanden: zehne, nicht zehn. Zehne wird aber ausgesprochen und gesungen, als ob es mit einem „ä" geschrieben würde, also genau wie „Zähne". Und dieser Ausdruck:

„Zehne (Zähne) noch ein"

wird in der Levischen Übersetzung nicht weniger als neunmal, sage und schreibe neunmal im Gesange wiederholt! Welch eine Zumutung für die Musik!

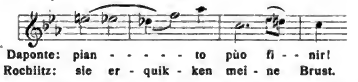
Ein ähnliches Beispiel, das eine förmliche Profanation der Musik enthält, findet sich bei Rochlitz in dem Sextett im zweiten Aufzuge. Hier lauten die Worte Donna Anna's folgendermassen:

„Lascia almeno alla mia pena
Questo piccolo ristoro,
Sol la morte, o mio tesoro,
Il mio pianto pùo finir."

Dies übersetzt Rochlitz:

„Lass mich klagen, lass mich weinen,
Ohne diese Tränenfluten
Müsste sich dies Herz verbluten,
Sie erquicken meine Brust."

Über die Geschmacklosigkeit der Ausdrucksweise (die Tränenfluten erquicken die Brust der Donna Anna) will ich mich hier nicht weiter aussprechen; hier mag lediglich auf die Bedeutung dieser Übersetzung für die Mozartsche Musik hingewiesen werden. Dadurch, dass Rochlitz im Gegensatz zu Da Ponte die erste Zeile dieser Strophe (Lass mich klagen, lass mich weinen) statt der letzten wiederholt, gerät das Verhältnis der Textworte zur Musik in Unordnung, und die Textunterlage gestaltet sich daher zum Schluss folgendermassen:
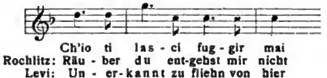


Daponte: pian - - - - - to pùo fi - - nir!
Rochlitz: sie er - quik - ken mei - ne Brust.

Erstens ist das „Erquicken", das an Stelle von „pianto" steht, das gerade Gegenteil von „pianto", sodann werden an Stelle der über mehrere Töne zu haltenden, den Schmerz ausdrückenden Silbe „pian" (pianto) für die einzelnen Töne neue Silben gesungen; hierbei ereignet es sich, dass die Silbe „qui" in dem Worte „erquicken" volle dreiviertel Takte, und noch dazu in einer Steigerung von „des" auf „f" ausgehalten werden muss, also nicht kurz, wie „quick", sondern lang, wie „quie" gesungen werden muss, sodass wir also im Gesang nicht das Wort „erquicken", sondern

„erquicken“ vernehmen! „Die Tränenfluten, sie erquicken meine Brust“ — so versichert uns Donna Anna nach Rochlitz in ihrem tiefsten Schmerze!

Man sollte meinen, dass diese Proben genügten, denn nicht die Menge, sondern schon die Art der Beispiele ist charakteristisch für die Übersetzung. Indessen mögen noch einige weiteren Beispiele angeführt werden, die speziell die Bedeutung dieser Übersetzung für die Musik charakterisieren. Gleich beim ersten Auftreten der Donna Anna, wenn sie dem entweichenden Don Juan die Worte: „Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai“ entgegenschleudert, sagt sie im Original bei der dritten Wiederholung dieser Worte „Non sperar, ch'io ti lasci fuggir mai.“

Die ganze Kraft der Leidenschaft hat Mozart hier in den Ausdruck „lasci“ hineingelegt, und bei der dritten Wiederholung dieses Ausdrucks kann die G-Note:



tatsächlich als die exponierteste Note des ganzen Absatzes gelten. Rochlitz übersetzt hier:

„Räuber, du entgehst mir nicht.“

Mit der G-Note, d. i. also mit der am stärksten betonten Note fällt (s. o.) hier das Wörtchen „du“, also ein beim Sprechen vollständig unbetontes Wort, zusammen, so dass die Sängerin gegen jeden Sinn genötigt ist, dieses „du“ mit aller Kraft zu betonen. Richtiger wäre es gewesen, wenn die Rochlitzschen Worte hier gelautet hätten:

„Du entgehst mir wahrlich nicht“,

so dass die Silbe „gehst“ mit dem stark betonten „G“ zusammengetroffen wäre. Bei Levi heisst es hier (s. o.):

„Hoffe nicht, unerkannt zu flieh'n von hier“.
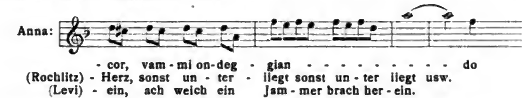
Dass die Silbe „kannt“ in dem Worte „unerkannt“ sich auch nicht im entferntesten dazu qualifiziert, um den Ausbruch der Leidenschaft wiederzugeben, wie er in den Worten „ch'io ti lasci“ und insbesondere in der Mozartschen Charakteristik des Wortes „lasci“ hervortritt, fühlt jeder.[1]) Ähnlich ist es

[1]) Gerade diese Stelle entschleiert für die, die nachzuempfinden verstehen, das ganze Getriebe der musikalischen Komposition, sie zeigt, wie der eigentliche spiritus rector hierbei die Phantasie ist. Bei den Worten:

„Non sperar, se non m'uccidi,
ch'io ti lasci fuggir mai“

sah Mozart die Szene vor seinem geistigen Auge, er sah im Geiste, wie die zornbebende Spanierin den frechen Eindringling unter Aufgebot ihrer ganzen Kraft festzuhalten suchte, und bei der dritten Wiederholung des „ch'io ti lasci“ kam der Vulkan in ihrem Innern zum vollen Ausbruch, und der Ton ging bei dem Worte „lasci“, man

den Übersetzern gegangen in dem gemeinschaftlichen Klagegesang Octavio's und Donna Anna's (Che giuramento, oh Dio), namentlich bei der Übertragung des „ondeggiando il cor“:



Man sieht, wie es Mozart darum zu tun war, den an sich so melodischen Ausdruck „ondeggiando“ durch die musikalische Behandlung der Silbe „gian“ zu charakterisieren. Statt nun diese Silbe in der vorgeschriebenen Form auszuhalten, werden in der Übersetzung den Noten an dieser Stelle neue Worte, und noch dazu solche, die mit dem musikalischen Sinne nichts zu tun haben, unterlegt, zum grössten Nachteil für die Mozartsche Musik. — In dieselbe Kategorie von Missgriffen gehört die zweite Arie der Zerline („Vedrai carino“) in der Levischen Übersetzung. Von der Ausdrucksweise an sich will ich auch hier ganz absehen; bei den Worten aber:

„non lo sa far, no!“

durfte kein Übersetzer, und vor allem kein Musiker, dieses „no“, das gar nicht von Da Ponte herrührt, sondern von Mozart selbst zur Verstärkung dieses Ausdrucks eingefügt worden ist, ignorieren. An Stelle dieses „non lo sa far, no“ bringt Levi bei der zweiten Wiederholung die unglaublichen Worte „kein Apotheker“, so dass also der betonte Ausruf „no!“ mit der Schlussilbe des Wortes Apotheker („ker“) zusammenfällt:

Zerline:
non lo sa far, no!
Levi: Kein A - po - the - ker (!!)

Es tritt also eine vollständige Verdunkelung des musikalischen Sinnes ein, die gerade der Musiker hätte vermeiden müssen.

In eine andere Kategorie von Verstössen gegen die Musik gehört die Art, wie der Übersetzer an gewissen Stellen mit längeren Läufen fertig zu werden sucht. In der nachkomponierten Arie der Elvira heisst die letzte Zeile bei Da Ponte:

„Provo ancor per lui pietà.“

---

könnte sagen, mechanisch in die Höhe. Die Sängerinnen sollten sich gerade an einer solchen Stelle in die Mozartsche Musik versenken, die ihnen die sicherste Auskunft gibt, wie sie an dieser Stelle nicht allein zu singen, sondern auch — zu spielen haben. Freilich, in der Rochlitzschen oder Levischen Übersetzung ist die richtige Wiedergabe geradezu eine Unmöglichkeit.

Dies übersetzt Rochlitz:

„Weint noch Mitleid hier für ihn.“

Zum Unglück für den Übersetzer trifft das Schlusswort „ihn“ mit einer längeren Tonfigur zusammen. Aber ein findiger Übersetzer weiss sich zu helfen; er schiebt einfach mitten in den Lauf ein „ja“ ein, und die arme Elvira muss dieses „ja“ bis zur Bewusstlosigkeit heruntersingen. Dasselbe Missgeschick ist dem Übersetzer in der sog. Briefarie widerfahren; dem Worte „Sentirà“ (Sentirà pietà di me), dessen letzte Silbe Mozart bei der Wiederholung zu einer sich über zehn Takte erstreckenden musikalischen Idee benutzte, werden im Klavierauszuge (Rochlitz) im Deutschen die schönen Worte:

„bis meinem Herzen dieser Morgen ja — ein Morgen scheint“

unterlegt, und in das Wort „ja“ ergiessen sich — zehn Takte hindurch — die Empfindungen der Donna Anna. Das ist gewiss sehr erhebend, zumal in einer so sinnreichen Phrase — aber immer noch ist's besser als die Textunterlage in der Partitur, in der an Stelle des Wörtchens „ja“ das Wort „scheint“ steht. Das Wort „scheint“ zehn Takte singen zu lassen, ohne zu berücksichtigen, dass die beiden Endkonsonanten während dieser zehn Takte nicht mitgesungen werden können — welch eine Zumutung für die Darstellerin dieser Rolle!

Beziehen sich die vorstehenden Beispiele in erster Linie auf die Bedeutung, die die betreffenden Übertragungen für die Musik haben, so mögen nachstehend noch einige Beispiele angeführt werden, die den Ausdruck an sich betreffen. Im Quartett des ersten Aufzuges sagt Octavio nach Rochlitz:

„Eher weich ich nicht von hinnen,
Bis mir Auskunft wird und Licht.“

Der Ausdruck „Auskunft“ konnte einen Neuerer wohl zu einer Verbesserung anregen. Levi, der es versuchte, brachte hier folgende Worte:

„Nein, nicht eher will ich weichen,
Bis mir Klarheit ward und Licht.“

Zunächst ist zu bemerken, dass der Ausdruck „ward“ sich immer nur auf vergangene, aber niemals auf zukünftige Dinge beziehen kann. Sodann möchte ich wissen, warum jemand, der bereits Klarheit in einer Frage besitzt, sich auch noch Licht in einer solchen Frage verschaffen soll. Wenn Levi umgekehrt gesagt hätte „bis mir Licht und Klarheit wird“, so würde das Sinn gehabt haben, denn durch das Licht wird die Klarheit verbreitet, aber nicht durch die Klarheit das Licht.

In der zwölften Szene übersetzt Levi das „che dolce maestà“ durch „welch holde Majestät“, und zwar findet sich diese Übersetzung im Levischen Klavierauszuge; im Levischen Textbuch heisst die Übersetzung dagegen: „welch hohe Majestät“. Nach meinem Gefühl ist beides un-

zulässig: die Majestät ist weder „hold" noch „hoch"; der Begriff des „hohen" bleibt hinter der Vorstellung des „majestätischen" zurück, und der Begriff des „holden" und des „majestätischen" schliessen einander aus.

Schon oben ist auf die verfehlte Art hingewiesen worden, in der Levi mitunter Interjektionen anwendet. Im Finale des zweiten Aktes lässt er Don Juan mit folgendem Ausruf eintreten:

„Ha! das Mahl ist schon bereitet!"

„Ha!" — beim Anblick eines gedeckten Tisches! Und noch dazu bei einer Charakterfigur wie Don Juan, für den derartige Dinge, wie eine Mahlzeit, offenbar etwas ganz Aussergewöhnliches darstellen! Man sagt wohl: Ha! Verräter! wie überhaupt der Ausdruck: Ha! immer auf eine starke innere Spannung schliessen lässt. Aber beim Anblick eines gedeckten Tisches die Fassung zu verlieren — das können wir am allerwenigsten einem Don Juan zutrauen.

Ein weiteres Beispiel dieser Art sind die Eingangsworte (in dieser Beziehung ist Levi überhaupt vom Missgeschick verfolgt) Zerlinen's:

„O ihr Mädchen, zur Liebe geboren,
Auf! benützet die blühende Zeit."

Ich will von dem Ausdruck „blühende Zeit" ganz absehen; aber wie sollen wohl die Mädchen „zur Liebe geboren" diesem Appell: „Auf! benützet die blühende Zeit" entsprechen? Der Ausruf: Auf! pflegt nur bei ganz konkreten Fällen angewendet zu werden; man sagt wohl: Auf zum Kampf! auf zur Tafel! auf zur Jagd! Aber: „Auf! benützet die blühende Zeit"?

Im Quartett des ersten Aufzuges legt Levi Don Juan (!) die Worte in den Mund:

„O wie fühlt sich die Seele befangen".

Eine solche Ausdrucksweise passt zur Charakterfigur Don Juans wie die Faust aufs Auge.

Über die fehlerhafte Art, die Wiederholung anzuwenden, habe ich mich bereits an anderer Stelle geäussert. Hier noch ein Beispiel, das bezeichnend ist für den Mangel an Überlegung bei der Anwendung angemessener Worte in dieser Beziehung. Die zweite Arie Don Octavio's:

„Il mio tesoro intanto
Andate a consolar"

übersetzt Rochlitz:

„Tränen, vom Freund getrocknet,
An seiner Brust geflossen".

Nun hat Mozart das „Andate" zur Wiederholung benutzt; da nun an der Stelle dieses „Andate" in der deutschen Übersetzung die Worte: „an seiner"

stehen, so wiederholt Rochlitz ganz mechanisch auch diese Worte, und Octavio bringt demgemäss im Gesang seine Empfindungen in folgender gefühlvollen Weise zum Ausdruck:

„Tränen, vom Freund getrocknet,
An seiner, an seiner Brust geflossen“

Man hat den Eindruck, als ob Octavio hier stotterte, als ob ihm bei dem Worte „seiner“ das Wort in der Kehle stecken bliebe. Es lassen sich prinzipiell nur solche Worte zur Wiederholung gebrauchen, die überhaupt einen Gedankeninhalt haben, der eben durch die Wiederholung verstärkt werden kann. Worte aber, wie die beiden Worte: „an seiner“ haben überhaupt keinen Inhalt und können infolgedessen auch nicht wiederholt werden. Richtig wäre es gewesen, wenn er den Ausdruck „an seiner Brust“ wiederholt hätte; man hätte dann wenigstens gewusst, was ihn überhaupt bewegte und was infolgedessen durch die Wiederholung hätte verstärkt werden können.

Zwei Stellen seien noch angeführt, die speziell die Darstellung betreffen. Im ersten Akte, wenn Masetto sich in der Laube verbirgt, fährt Don Juan vor dem aus der Laube tretenden Masetto betroffen zurück. Dies Erstaunen Don Juans wird in der Musik haarscharf geschildert und zwar in dem Augenblicke, wenn die Musik von F-dur nach a-moll übergeht. In diesem Augenblick muss Don Juan zurückfahren, bis sein zunächst sprachloses Erstaunen sich in die Worte:

„Masetto?
E chiuso là-perchè?“

auflöst. Der Verfasser dieser Zeilen wohnte einer Vorstellung bei, in der, soweit er beobachten konnte, Don Juan, während die Musik das Erstaunen bereits zum Ausdruck brachte, die widerstrebende Zerline in die Laube zu drängen suchte und nun zurückprallte, nachdem die Musik das Erstaunen längst zum Ausdruck gebracht hatte. Hier muss der Darsteller darauf achten, dass die Handlung mit der Musik im Einklang bleibt.

Ein zweites Beispiel dieser Art. Im ersten Akte, wenn Donna Anna Don Juan zu halten sucht und die Worte „Ti sapro perseguitar“ zum letzten Male ausgesprochen hat, heisst es in der Partitur erklärend: „Donna Anna, sentendo il commendatore, lascia Don Giovanni ed entra in casa“. Darauf erscheint der Comtur und sagt: „Lasciala, indegno!“ Das ist natürlich unlogisch, denn wenn Donna Anna ihn bereits losgelassen hat und ins Haus eingetreten ist, kann der Comtur Don Juan nicht mehr auffordern, sie loszulassen. In der Ricordischen Ausgabe des Textbuches ist dieser Widerspruch auch beseitigt. Hier tritt zuerst der Comtur mit dem Ausruf „lasciala“ herein, und erst dann heisst es in der Erklärung, dass Donna Anna den Eindringling loslässt und dann ins Haus tritt. Nach

meinem Dafürhalten ist es überhaupt überflüssig, diese ausdrückliche Aufforderung, sie loszulassen, dem Comtur in den Mund zu legen, denn wenn der Comtur seinen Gegner auffordert, den Degen zu ziehen, dann geht daraus ohnehin hervor, was er auch in bezug auf seine Tochter von seinem Gegner erwartet.

Ich bin mir nicht im Zweifel darüber, dass eine musikalische Autorität, wie Hermann Levi, sich wohl im Klaren über die Unzulänglichkeit seiner Übersetzung gewesen ist. Wenn er den Versuch einer Besserung unternahm, so trieb ihn wohl in erster Linie hierzu die Opposition gegen die Rochlitzsche Übersetzung, deren Verstösse allerdings an gewissen Stellen eine förmliche Aufforderung bilden, die Lösung dieses Problems wieder zu versuchen. Hierbei beging er indessen schon den Fehler, das traditionelle Moment nicht genügend zu berücksichtigen und auch da Änderungen vorzunehmen, wo die Tradition immerhin gewisse Rechte geltend machen konnte. Allein der Hauptgrund der mangelhaften Beschaffenheit seines Textes lag hauptsächlich darin, dass er überhaupt nicht imstande war, die Übertragung dichterisch zu gestalten. Es kommt, wie schon angedeutet, nicht allein darauf an, dass die einzelnen Noten und Silben in einwandfreier Form vereinigt werden, sondern die Gesamtheit des Textes muss bei diesem Verfahren immer den Anspruch auf den Namen einer Dichtung erheben können. Erst wenn die Frage in betreff der poetischen Beschaffenheit des Libretto's entschieden ist, kann dieses auf seine musikalische Brauchbarkeit hin geprüft werden. Nur aus der Hand der Poesie kann die Musik das Textbuch empfangen, um ihrerseits ihr Urteil zu fällen. Levi aber glaubte die Poesie ausschalten und sich direkt an die Musik wenden zu können: er beachtete also den „Instanzenweg" nicht — ein Verfahren, das sich auf dem von ihm betretenen Gebiete unter allen Umständen rächen muss. Indessen, hat Levi das Problem auch nicht gelöst, so ist sein Bemühen doch nicht umsonst gewesen, denn er hat die Aufmerksamkeit von neuem auf die Frage gelenkt, und seine Arbeit kann vielleicht als ein Produkt jenes Strebens aufgefasst werden, „das stets das Böse will und stets das Gute schafft".

Am 27. Januar 1906 findet die 150jährige Wiederkehr von Mozarts Geburtstagsfeier statt. Nicht besser könnten die Bühnen das Andenken des Meisters ehren als durch Erreichung jenes Zieles, das ihnen seit Jahren vorschwebt: durch Vereinheitlichung des deutschen Don Juan-Textes. Oder sollte die deutsche Sprache für alle Zeiten vergebens nach einem einheitlichen Ausdruck ringen, der imstande wäre, eine der grössten Schöpfungen, die der Genius hervorgebracht hat, in einer ihrer selbst und diesem Werke gleich würdigen Form zur Darstellung zu bringen?



IL RAGAZZO MOZARD

von Dr. Carl Mennicke-Leipzig

Mozart als Knabe, als Junge. Er muss ein entzückender Knabe gewesen sein, sicherlich einer von denen, die man schon ob ihrer Kindlichkeit lieb haben muss. Er war auch schön. Sein Gesicht hat auf dem bekannten Veroneser Bilde, das Sonnleithner fand, weiche und frauenhafte Züge, die an das moderne englische Salonbild erinnern; auch hat der unbekannte Maler Mozarts Nase, über welche die boshafte Signora Malerbi einen schlechten Witz machte, dem künstlerischen Ideal nähergebracht; aber das funkelnde Auge, das über den Beschauer hinwegfliegt, übt die alte hypnotische Zauberkraft, der man auf allen Knabenbildern berühmter Männer begegnet. Was aber auch die Bilder nicht wiedergeben können, erschliesst sich aus den reichlich erhaltenen Jugendbriefen. Mag auch zuweilen in ihnen die kräftig-derbe Atmosphäre des väterlichen Hauses einen leisen Nachklang finden, der uns verletzen will — die warme Liebe zu den Eltern, die überquellende Zärtlichkeit zur Schwester, die aus diesen Papieren reden, machen uns den Knaben nicht nur sympathischer als alle Wunderkinder unserer Zeit, sondern lassen uns ihn mit unserer ganzen Liebe umfassen. Wie der junge Feuerkopf wirkte, wollen die folgenden Zeilen auf Grund unbekannten Materials darstellen.

Aus den biographischen Werken von Niemtschek und Nissen ist uns bekannt, dass die Familie Mozart im Januar 1768 nach Wien übersiedelte, mit der Absicht, dem Sohne ein neues Wirkungsfeld zu gewinnen. Der Kaiserliche Hof erwies sich wohlgeneigt, und Wolfgang Mozart erhielt den Auftrag, eine Oper zu komponieren; in kurzer Zeit war dieses Werk beendet; es war eine Opera buffa, La Finta semplice, deren Textbuch der Hofdichter Marco Coltellini verfasst hatte. Aber die Aufführung kam trotz ausreichender Vorbereitungen nicht zustande; der Theaterunternehmer Affligio, eine katilinarische Existenz vom reinsten Wasser, hintertrieb sie mit den unsaubersten Mitteln. Ferner erblickten die italienischen Sänger in dem Umstande, dass ein 12jähriger Knabe die Aufführung leiten sollte, einen Angriff auf ihren künstlerischen Ruf; denn sie waren weit

davon entfernt zu glauben, dass dieser Junge die dicke Partitur von 558 Seiten selbst komponiert hätte. Der Vater Mozart war empört und wandte sich in der Not — der Hof war von Wien abwesend — an die ersten musikalischen Persönlichkeiten Wiens. Er verrechnete sich hier teilweise. Der alte Klavierkomponist Christoph Wagenseil, der Lehrer der Kaiserin Maria Theresia, war krank und konnte nicht eingreifen. Gluck verhielt sich indifferent; ja, Leopold Mozart behauptet sogar, Gluck habe zu der aufhetzenden Gegenpartei gehört. Prüft man ganz unbefangen an der Hand zeitgenössischer Mitteilungen die Beziehungen in der musikalischen Welt Wiens, so entrollt sich das Bild eines unverfälschten Konkurrenzneides. Da steht auf der einen Seite Gluck mit seinem Textdichter Calzabigi, und beide trägt die fortschrittliche Presse eines Josef von Sonnenfels. Auf der Gegenseite gewahren wir, alt und grau geworden, Johann Adolph Hasse und seinen Librettisten Metastasio, beide längst Männer von einer europäischen Berühmtheit, die nun auf die neuen Köpfe vornehm abwartend herabsahen, Leute, die in Wien zu den Intimen der Kaiserin gehörten. Dann wäre noch an eine dritte Partei zu denken, mit Dittersdorf an der Spitze; diese wird von Gluck und Hasse vollständig übersehen. Haydn lebte damals nicht in Wien. Leopold Mozart wandte sich nun an Hasse und wurde mit seinem „Wolfgangerl“ herzlich aufgenommen. In einem wohl etwas dick instrumentierten Briefe vom 30. Juli 1768 teilt Leopold Mozart triumphierend mit, „dass der Musikvater Hasse und der grosse Metastasio“ erklärt hätten, die Verleumder des jungen Mozart sollten zu ihnen kommen, „um aus ihrem Munde zu hören, dass 30 Opern in Wien aufgeführt worden wären, die in keinem Stücke der Oper dieses Knaben beykämen, welche sie beyde in höchstem Grade bewunderten“; ferner lesen wir in demselben Briefe, dass Wolfgang in Hasses Häuslichkeit „in Gegenwart vieler Personen von Ansehn“, Proben seines Talents gegeben hätte. Der Knabe musste in diesen etwas jahrmarktsartigen Schaustellungen Kunststücke leisten, denen unsere heutigen 20jährigen Konservatoristen hilflos gegenüberstehen würden. Aber Hasses Intervention nützte nichts; Mozarts Oper wurde zurückgestellt und sah das Lampenlicht erst 1769 in Salzburg. Der Vater tröstete sich damit, dass sein Sohn den Auftrag erhielt, für einen Privatzirkel das Liederspiel Bastien und Bastienne zu schreiben, das noch im selben Jahre mit Erfolg aufgeführt wurde, und dass Wolfgang am 7. Dezember 1768 eine selbstkomponierte Messe zur Einweihung der neuerbauten Waisenhauskirche dirigierte. Wurde doch damit der weitverbreiteten Ansicht, der Vater sei der Komponist dieser Werke und nicht der Sohn, der wurzelfeste Boden allmählich entzogen.

Oben war vom Musikvater Hasse die Rede. Wer Hasse war, wissen heute nur wenige; in den Jahren 1730—1800 wusste es jeder, der sich

mit Musik beschäftigte. Er genoss eine Popularität, an welche diejenige Richard Wagners gerade heranreicht. Die musikalische Presse nennt unzählige Male seinen Namen mit der höchsten Verehrung, und sie gerät dabei in eine leichte Extase; die deutschen Kunstschreiber betonen jedesmal, dass es ein Deutscher ist, der an der Spitze marschiere, obwohl Hasse durchaus in italienischen Bahnen wandelte. Wie Fuhrmann von den drei B geredet hatte: Buxtehude, Bach und Bachelbel, so spricht Mattheson von den drei deutschen H: Hasse, Händel, Heinichen. Der Lexikograph Gerber faltet jedesmal die Hände, wenn er Hasses Namen nennt; er redet mit Vorliebe vom „grossen Hasse", und für ihn haben die mannigfachen Urteile Hasses über Komponisten und ausübende Künstler etwas von der Wucht und Schwerkraft der Gebote des alttestamentarischen Gottes. Johann Adolph Hasse, 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren, aus einer alten Organistenfamilie hervorgegangen, die aus Lübeck stammt, kam als Tenorist an die Braunschweiger Oper, komponierte hier seine erste Oper, ging dann nach Neapel und wurde daselbst der getreue Famulus des alten Scarlatti. Er macht rasch Karriere, wird 1727 Konservatoriumsdirektor in Venedig und schreibt alljährlich zwei Opern, die mit Enthusiasmus aufgenommen werden. Seinen unbequemen Namen schreiben und sprechen die Italiener Asse, sagen aber bald kurz und klangvoller il Sassone, der Sachse. Der furor italicus findet bald Beiworte, und nun ertönt in allen Theatern Italiens das Feldgeschrei il divino, il caro Sassone, das über die Alpen dringt und in der deutschen Heimat die Herzen höher schlagen lässt. Im Jahre 1734 weilt Hasse vorübergehend in London, wohin ihn schmeichelhafte Einladungen gerufen hatten, und in demselben Jahre tritt er die Dresdener Stellung des Opernkapellmeisters an, die er bis 1764 bekleidet hat. Friedrich der Grosse überschüttete ihn mit Ehren, lud ihn nach Berlin ein, am Münchener Hofe verkehrte er in familiärer Weise, und in Paris feierte ihn die königliche Familie mit einem echt französischen Feinsinn. Von 1760—72 fesselte ihn die österreichische Kaiserin an Wien, wo er für die Hoffestlichkeiten einige Werke schrieb. Dann zog er sich nach seiner zweiten Heimat Venedig zurück und starb dort 1783. Den Ruhm seines Namens hat aber Johann Adolph Hasse nicht allein zu Wege gebracht; einen beträchtlichen Anteil trägt seine Gattin. Faustina Bordoni-Hasse, zumeist nur Faustina genannt, war die bedeutendste Bühnensängerin ihrer Zeit; ihre Erfolge sind märchenhaft, und wir müssen schon an Adelina Patti denken, wenn wir den der Geschichte Fernerstehenden orientieren wollen. Bei ihrem ersten Auftreten im Alter von 16 Jahren in Venedig 1716 hatte sie phänomenalen Erfolg; zwei deutsche Fürsten beeilten sich, ihr den Titel einer Virtuosa di camera zu verleihen. In Florenz wurden 1723 zwei Denkmünzen auf sie geprägt. Wenn man ihr Bild in der

Dresdener Galerie gesehen hat, versteht man, dass ihr die Cavalieri in Bologna zu Füssen lagen, dass sich bei Gelegenheit ihrer Londoner Tätigkeit der Jockeyklub enthusiasmierte, und dass der galante Prinz Friedrich von Wales ihretwegen einen Zweikampf ausfocht. In Wien erhielt sie ein Gehalt von 12500 Gulden, in London zahlte ihr Händel 40000 Mark. Von 1730 ab war sie Hasses Gattin, und sie hat mit ihm zusammen der Dresdener Oper das glänzende Relief gegeben, das die gesamte europäische Kunstwelt auf Dresden achten liess; mit Dresden verglichen waren die Operntheater in Berlin, Wien, Mannheim nur Provinzbühnen. Faustina starb 1781 in Venedig; zwei Töchter, ein Sohn und der Gatte betrauerten ihren Verlust; von der grossen Welt hatte sie sich diplomatisch, im rechten Zeitpunkte, zurückgezogen.

Bei diesem Ehepaar, das in Wien zurückgezogen lebte und Unterricht erteilte, klopfte also Leopold Mozart an, als ihm die Intriguenwirtschaft zu arg wurde; er wusste genau, dass ein Urteil Hasses ein Machtwort war. In einer Klaviersonate Wolfgang Mozarts, 1764 in London komponiert und der Königin Charlotte von Grossbritannien gewidmet, heisst es (Köchel 10) in der Widmung, die höchstwahrscheinlich vom Vater, keinesfalls vom Sohne herrührt:

... Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton secours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Händel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach.

Niemtschek behauptet, Wolfgang habe in seiner Jugend die Werke Hasses, Händels und Phil. E. Bachs unablässig studiert; wieviel daran wahr ist, lässt sich nicht ohne weiteres entscheiden; jedenfalls findet sich in Wolfgangs Briefen keine Zeile der Anerkennung für Hasse. In Sachen der Oper La Finta semplice konnte Hasse, wir wir schon gesehen haben, nicht so helfen, als es erwünscht war; aber er hat später mit seiner Gunst und Zuneigung nicht nur nicht zurückgehalten, sondern er hat dem grossen Meister den Weg geebnet. Es existieren Briefe Hasses, die in den Jahren 1766—72 aus Wien an den befreundeten Abate Giovanni Maria Ortes nach Venedig geschrieben worden sind und die neben familiären Mitteilungen auch kritische Bemerkungen über die Wiener Theaterverhältnisse enthalten. Drei von diesen Briefen und eine Antwort des Empfängers sprechen von Mozart. Zuerst hat G. M. Urbani de Gheltof in einer 1890 in Venedig erschienenen Abhandlung, die nur in wenig Exemplaren gedruckt worden ist, auf diese Briefe hingewiesen. Die vier unten abgedruckten Briefe, die wir in einer freien Übertragung deutsch wiedergeben,[1]) verdanken wir der Güte des Herrn Prof. Angelo Scriuz in Venedig.

[1]) Die originale italienische Fassung hat der Verfasser an anderer Stelle mitgeteilt (Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig, Breitkopf & Härtel [unter der Presse]).

Sehr auffällig und merkwürdig ist, dass Hasse erst in einem Briefe vom September 1769 Mozart erwähnt. Denn, wie auch oben ausgeführt worden ist, schreibt ja Leopold Mozart schon im Juli 1768, dass Hasse seinen Wolfgang kennengelernt und ausserordentlich gelobt habe; dazu existieren auch neun Briefe Hasses aus dem Jahre 1768, aber sie enthalten kein Wort über Mozart. Wir müssen vorläufig darauf verzichten, hier Klarheit zu schaffen; sonderbar bleibt aber, dass Hasse in dem ersten Briefe nichts von der Oper La Finta semplice erwähnt, sondern ganz allgemein von Kompositionen spricht. Der erste Brief ist dieser:

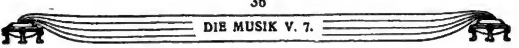
Wien, 30. September 1769.

Ich habe die Bekanntschaft mit einem gewissen Herrn Mozard [!] gemacht, dem Kapellmeister des Bischofs in Salzburg, einem Manne von Geist und feinen Umgangsformen, und ich glaube, dass er in der Musik ebenso wie in anderen Verhältnissen Erfolg haben wird. Dieser hat eine Tochter und einen Sohn. Die erstere spielt ausgezeichnet Cembalo und der letztere, der nicht älter als 12 oder 13 Jahre sein dürfte, spielt in diesem Alter die Rolle eines Komponisten und eines Maestro di Musica. Ich habe die Kompositionen gesehen, die von ihm sein sollen, die sicherlich nicht schlecht [cattive] sind und in denen ich nicht einen Knaben von zwölf Jahren erkenne; und ich wage kaum daran zu zweifeln, dass sie nicht von ihm stammen, nachdem er mir am Klavier auf verschiedene Art Sachen vorgespielt hat, die für dieses Alter bedeutend sind und die selbst für einen ausgebildeten Künstler bewunderungswürdig sein könnten.

Nun wollte ihn der Vater nach Italien bringen, um ihn bekannt zu machen, und er hatte mir bereits davon geschrieben, indem er mich gleichzeitig um einige Empfehlungsbriefe bat und sich die Freiheit nahm, einen für Sie [Abate Ortes] auszubitten. Der genannte Herr Mozard ist ein sehr netter und höflicher Herr, und seine Kinder sind sehr gut erzogen. Der Knabe ist auch schön, lebhaft [vivace], freundlich [gracioso] und hat gute Manieren, und wenn man ihn einmal kennen gelernt hat, muss man ihn lieb haben [difficilmente si può dispensarsi di non amarlo]. Sicherlich wird er im Verhältnis zu seinem Alter gehörige Fortschritte machen, ein Wunder werden, wenn ihn der Vater nicht so sehr verhätschelt und ihn verdirbt, indem er ihn mit überflüssigen Lobsprüchen beräuchert. Das ist das Einzige, was ich befürchte.

Wir sehen also, dass Hasse die Bittsteller nicht mit einigen verbindlichen Worten abspeiste, sondern sich mit Begeisterung bemühte, der Laufbahn Wolfgangs durch ein persönliches Eingreifen einen kräftigen Anstoss zu geben. Welchen Wert ein von ihm ausgestelltes Empfehlungsschreiben repräsentierte, kann man leicht ermessen; im Juni des Jahres 1768 bat ihn der Vorsteher des Konservatoriums degl' Incurabili in Venedig, für die erledigte Direktorialstelle einen Kandidaten vorzuschlagen; das war nicht das erste Mal, dass man Hasse um Rat fragte; vielmehr war er für die italienischen Konservatorien und Theater gewissermassen ein Auskunftsbureau von unfehlbarer Autorität. Ausserdem kann man überzeugt sein, dass ein praktischer Kopf, wie Leopold Mozart, sehr genau wusste, wessen

3*



Stimme den Ausschlag gab. Bald machen sich nun die beiden Mozart, mit einem Empfehlungsschreiben Hasses ausgerüstet, auf den Weg. Das Schreiben selbst lautet:

Wien, 4. Oktober 1769.

Soweit wieder hergestellt [Hasse litt an Podagra], dass ich Ihnen schon in meinem letzten Briefe [siehe oben] ausführlich über den Herrn Mozard berichtet habe, über seine Familie und seinen hochbegabten [virtuoso] Sohn, kann ich Ihnen in diesem Briefe ihn vorstellen, da er ja selbst der Überbringer sein wird. Ohne mich also nochmals über die Eigenschaften des Vaters und des Sohnes zu verbreiten, will ich mich nur darauf beschränken, Sie von neuem zu bitten, die beiden als meine Freunde zu betrachten und ihnen mit Ihren guten Ratschlägen beizustehen und mit weisen Ermahnungen, die Sie für denjenigen nötig und nutzbringend erachten, der in ein fremdes Land geht und dort auf irgendeine Art und Weise hervorzutreten und sich bekannt zu machen wünscht.

Die vier Briefe Hasses, die aus dem Jahre 1770 erhalten sind, erwähnen Mozart nicht; erst im März 1771 erfahren wir und zwar aus dem Munde von Ortes einiges Neue. Der Abate schreibt an Hasse:

[Venedig], 2. März 1771.

Ich glaube nicht, dass sie [die beiden Mozart] mit dieser Stadt sehr zufrieden sind, in der sie glaubten, die Leute würden sie aufsuchen und zwar mehr, als sie selbst die Leute aufsuchen; wie es ihnen auch noch anderwärts geschehen wird. Und in der Tat ist es hier nicht üblich, auf die Suche zu gehen, um andere für verdienstlicher und schätzenswerter anzusehen, als sie es wirklich sind, und es gibt nicht wenig Leute, die denjenigen lieben, der nach Achtung sucht. Es ist interessant, zu beobachten, mit welcher Gleichgültigkeit der Knabe diesen misslichen Verhältnissen gegenübersteht, während der Vater ein wenig bissig [piccato] erscheint.

Hasse beantwortet dieses Schreiben am 23. März, und in diesem Briefe finden wir Mozart zum letzten Male erwähnt:

Der junge Mozard ist für sein Alter zweifellos ein Wunder, und auch ich liebe ihn über alle Massen. Der Vater ist, wie ich sehe, überall gleicherweise unzufrieden und es werden auch hier dieselben Klagen laut [siehe oben Ortes' Brief]. Er vergöttert seinen Sohn etwas zu sehr und verwöhnt ihn etwas stark; aber ich habe eine so gute Meinung von der natürlichen Begabung des Knaben, dass ich hoffe, er wird trotz der Einflüsse des Vaters nicht verpfuscht, sondern ein braver Künstler [un brav' uomo] werden.

Obwohl die späteren Briefe Hasses über Mozart schweigen, waren doch die Beziehungen zwischen beiden nicht abgebrochen; ja das Schicksal führte beide noch einmal nahe zusammen.

Im Januar 1771 wurde Hasse von der Kaiserin Maria Theresia gebeten, für die Feier der im Oktober in Mailand stattfindenden Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice eine Oper zu schreiben. Hasse machte sich an die Arbeit und komponierte ein Textbuch Metastasio's: Ruggiero (= L'eroica gratitudine). Ungefähr

gleichzeitig — im März 1771 — kehrte Wolfgang, mit seinem Vater aus Italien kommend, wieder nach Salzburg zurück, und dort lag ein Auftrag des Grafen Firmian vor, für die Mailänder Festlichkeiten das allegorische Schäferspiel Ascanio in Alba von Giuseppe Parini zu komponieren. Am 13. August reiste er mit seinem Vater nach Mailand, wo sie am 21. ankamen; am 31. schreibt er an die Schwester:

Herr Hasse ist gestern hier angelangt, heunt [!] werden wir ihn besuchen.

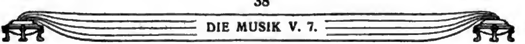
Hasse hatte sich im August auf den Weg gemacht, von seiner Lieblingstochter Peppina und dem treuen Diener Franz begleitet; die Kaiserin Maria Theresia trug Sorge, dass ihn unterwegs oder in Mailand wieder die Gicht plagen könne und bat ihre Tochter, die Braut, Maria Beatrix, sich seiner anzunehmen; er habe sich seiner Oper mit grosser Liebe und Ausdauer gewidmet. Aus Leopold Mozarts Briefen erfahren wir über die Proben manche Einzelheiten; er schreibt am 21. September:

Heute wird die erste Instrumentalprobe des Herrn Hasse sein, der sich, Gott Lob, wohl befindet.

Nach mannigfachen Proben fand die erste Aufführung der Oper Hasses am 16. Oktober, und die erste Darstellung von Wolfgangs Schäferspiel am nächsten Tage statt. Die Oper des 72 jährigen Meisters ging a terra, wie die Italiener sagen, das Schäferspiel Mozarts wurde mit einem unendlichen Jubel aufgenommen. So sagen wenigstens alle Bücher, die je über Mozart geschrieben worden sind; aber sie treffen nicht völlig die Wahrheit. Hasse selbst soll ausgerufen haben: Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti! Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen! Diese geniale Prophetie hat sich erfüllt, aber — Hasse hat sie nicht ausgesprochen. Leopold Mozart, der jede banale Kleinigkeit, die seinen Wolfgang betraf, in den Briefen festgelegt hat, erwähnt von dieser Prophezeiung keine Silbe; er schreibt mit fühlbarer Genugtuung nach Hause:

Kurz, mir ist leid: die Serenade des Wolfgangs hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, dass ich es nicht beschreiben kann. Betet und danket Gott.

So viel wir wissen, hat nur Ulibischeff die Aufrichtigkeit des Bedauerns, das Leopold Mozart über den Misserfolg der Oper Hasses ausspricht, mit einem markierten Fragezeichen versehen; wir meinen, der Heiligenschein in Mozarts Zeilen gibt auch einen Wink. Sicherlich hätte Leopold Mozart mit Hasses Prophetie eine schwunghafte Reklame getrieben, wenn sie eben zu seinen Ohren gekommen wäre; er, der wenige Tage später mit einer peinlichen Genauigkeit berichtet, dass er, Wolfgang und Hasse, bei dem Grafen Firmian Tischgäste waren, hätte hier geschwiegen? Wir behaupten: das vermeintlich von Hasse gefällte Urteil gehört in die Reihe jener wohlfeilen Anekdoten, die das grosse Publikum und der populäre Biograph kolportieren und sorglos von dem einen Meister auf



den anderen übertragen. Die angezweifelte Äusserung Hasses deckt sich beinahe mit dem, was Durante über Gluck sagte. Zudem war Hasses Fiasko nicht so, wie es Vater Mozart hinstellt. Wir denken nicht daran, Hasses Misserfolg zu einem Erfolg zu stempeln. Hasse schreibt selbst am 30. Oktober:

Mein Ruggiero hatte am ersten Abend das ganze Unglück, das sich vereinigen kann, um einer theatralischen Aufführung unrecht zu tun. Es ist wahr, dass er in den folgenden drei Wiederholungen weit besser ging, aber hier zu Lande entscheidet der Erfolg des ersten Abends.

Auch darf man nicht übersehen, dass Hasses Textbuch nichts taugte; Hasse beklagt sich über dieses in einem Briefe vom 5. Oktober, und dann bleibt zu beachten, dass die prima donna Girelli nach der vierten Aufführung krank wurde. Wolfgang schreibt am 2. November an seine Schwester:

Heut ist die Opera des Hasse, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiss ich schier alle Arien auswendig und also kann ich zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen.

Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass Hasses Ruggiero auch am 20. Januar 1772 in Neapel zur Aufführung kam. Jedoch — der Erfolg war auch dort meschino; auf der Rückreise von Mailand 1771 besuchte Hasse Venedig, sang seinem Freunde Ortes einige Arien aus dem Ruggiero vor und machte sich dabei ein wenig über sich selbst lustig. Als er in Wien ankam, rief ihn die Kaiserin zu sich und tröstete ihn wegen des Misserfolges; dazu beschenkte sie ihn und Peppina so reichlich, dass Hasse schreiben konnte, keine seiner früheren Opern sei so gut bezahlt worden. „Non ho avuto mai un' opera più magnificamente pagata."

Leopold Mozarts Charakter ist von Neid und einer gewissen Enge nicht frei zu sprechen. Als Hasse das englische Schwesternpaar Cecily und Mary Anne Davies protegierte, redet Vater Mozart von der „altkindischen, auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlichen Menschenliebe unternommenen Bemühung des alten Hasse" und ein andermal spricht er mit malignem Akzent von der „Gläsermaschine der Miss Devis"; die jüngere Davies war nämlich eine Virtuosin auf der Glasharmonika. Dagegen hielt es Leopold Mozart noch 1777 für angebracht, Wolfgang zu empfehlen, er solle sich in betreff seiner „Kontrapunktswissenschaft" Urteile vom Padre Martini und von Hasse ausbitten, um diese dem Kurfürsten in München vorlegen zu können. Leopold Mozart ist als Heldenmutter keine unsympathische Erscheinung; aber die wissenschaftliche Forschung hat mit seinem frommen Verschleiern der Tatsachen zu brechen; erst jüngst ist aufgedeckt worden, dass Vater Mozart um die Wahrung seines Rufs als Geiger in egoistischer Weise besorgt war; seine Violinschule schweigt völlig über einen Geiger von der Qualität Johann Stamitz',




der in Paris in gleiche Reihe mit Tartini gestellt wurde; es haben in Deutschland nicht Stimmen gefehlt, die Mozarts Schweigen über Stamitz ernsthaft tadelten und die Bedeutung des Geigers Mozart selbst treffend beleuchteten.

Die Gunst, die Wolfgang Mozart Hasse zu danken hat, beschränkt sich nicht auf einige Empfehlungsbriefe. Hasse hat als Komponist dem Salzburger Meister vorgearbeitet. Es ist aber nicht wahr, dass Mozart ohne Hasse undenkbar sei, wie zuweilen zu lesen ist, und auch die Behauptung, Mozart habe oft auf den Hasseschen Formen weitergebaut und viele als original-mozartisch bewunderte Wendungen von Hasse übernommen, ist abzuweisen. Vereinzelt stehen bei Hasse Mozartismen, aber eine genaue Prüfung ergibt bei beiden scharfgeschnittene Idiotismen des Ausdrucks. Für Hasse resultieren sie aus der Überlegenheit und der Reife der Erfahrung, für Mozart aus dem jugendlichen Eifer, mit dem das Genie klassische Elemente der Vorzeit reformierend aufgreift. Chrysander hat treffend darauf hingewiesen, dass Mozarts 1770 gegebene Oper Mitridate zweifellos durchgefallen wäre, wäre Mozart 20 Jahr (und nicht 14) alt gewesen; das Werk ist eine schwache Leistung und vermengt Formen der opera buffa und opera seria; sein Erfolg gründet sich lediglich auf die ungewöhnliche Frühreife des Komponisten. Ein Knabe wie Mozart am Dirigiercembalo — dieses feine barocke Bild allein entfesselte den Beifall: evviva il maestrino! In Mailand war 1771 der innere Grund des Erfolges von Ascania in Alba fast derselbe. Das in Form und Gehalt abgeklärte Werk des 72 jährigen Hasse wurde als etwas Selbstverständliches hingenommen; schade nur, dass die Routine dieses alten Herrn und sein antiquierter Geschmack das Werk nicht einmal zu einer anständigen Mitte erhoben. Die grosse Masse hatte nur Augen für den Cavaliere Mozart, den der Papst ausgezeichnet hatte und der mit seinen 14 Jahren schon zu den Bologneser Akademikern gehörte. Von Hasses Kompositionsart übernahm Mozart die Form der Arienkomposition und das Element der dramatischen Charakteristik; er hat, wie Chrysander überzeugend nachgewiesen hat, weder die Arienkomposition verbessert, noch ihre Grundlagen und Formen umgestossen; er hat auch nicht die dramatische Charakteristik erschaffen, sondern nur vermöge der ursprünglichen Kraft seiner Begabung den seelischen Ausdruck gesteigert. Hervorzuheben ist aber, dass Hasse nicht der einzige Vordermann ist; auch an Jomelli, Galuppi, Traetta wäre zu denken. Der Gluckschen Reform stand Mozart anfänglich verständnislos gegenüber; erst spät hat er, und zwar lediglich intuitiv, Glucksche Prinzipien in sein Programm hineinbezogen. Das Fundament des Ganzen aber, die rein instrumentale Einkleidung, hat er mit nationalen Mitteln bestritten. Der Mannheimer Instrumentalmusik, wie sie Johann

Stamitz ausgebildet hatte, hat Mozart mehr entlehnt, als nur die neugeartete Instrumentation und die Abtönung der Dynamik, wie gemeiniglich dargestellt wird; neben der formellen Anlage im grossen und kleinen verdankt er auch der Stimmungswelt der Mannheimer Symphonieen die sein gesamtes Schaffen auszeichnende Innigkeit des Ausdrucks. —

Die etwas gebrechliche englische Theorie, die aus dem Namen auf den Besitzer des Namens schliesst, behält im Falle Mozart recht. Es gibt wenige Namen von Komponisten, die so deutlich die Eigenart des Trägers widerspiegeln. Hasse hat diesen Namen stets mit einem d geschrieben, und er hat mit dieser italienischen Nuance ein kleines Porträt seines künstlerischen und menschlichen Fühlens gegeben. Seine Kunst kennt keine Härten und verletzt nie das Ohr, in dem Sinne, wie eine vordringliche Trompete uns quälen kann. Als Mensch war er ungemein gütig; Neid und standesgemässe Missgunst lagen ihm fern, und nur dann ist er aufgebraust, wenn seine Gattin, zu deren Ruhm man gern die Lorbeeren eines Skandals gehäuft hat, benachteiligt wurde. Seine Liebe zu Mozart hat etwas Väterliches und in ihrer Uneigennützigkeit etwas Imponierendes. Sah er doch ein, dass seine Zeit vorüber war und dass eine neue Kunstepoche anbrach; und nun bahnte er selbst ihrem feinsten Repräsentanten den beschwerlichen Weg. Er hat sich nach der Aufführung von Ruggiero in die „sterbende Stadt" zurückgezogen und nur noch wenige kirchliche Kompositionen geschrieben. Er mag wohl oft auf der Loggia seines Hauses gestanden haben, in Gedanken versunken: wie er als ein Dreiundzwanzigjähriger zu Scarlatti kam, der Schüler zum weltberühmten Meister, wie ihn Scarlatti lieb gewann und ihn nur noch seinen lieben Sohn nannte. Und nun sieht er sich fünfzig Jahre später in derselben Lage; nur, dass einer zu ihm gekommen ist, aus dessen Augen eine ganze Welt leuchtet. Vielleicht ruht jetzt sein Blick kalt auf jenem Hause, in dem hundert Jahr später der Bayreuther Meister starb. Wir sehen den grossen Mann zittern und sehen, wie Peppina über seinen gichtkranken Arm ein Tuch breitet. Dann aber schauen wir, wie ein gütiges Lächeln über das Gesicht huscht, wie sein Auge glänzt, und wir hören, wie der Padre della Musica, der Musikpapa, mit heiserer Stimme flüstert: ed io pure lo amo infinitamente. Und auch ich liebe ihn unendlich.



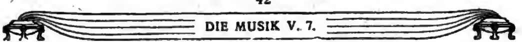


DIE POSAUNEN IN MOZARTS REQUIEM

von Felix Weingartner-München

Das Sheffielder Musikfest im Oktober 1905 gab mir Gelegenheit, Mozarts Requiem zu dirigieren. Die Partitur der Gesamtausgabe, die ich bei dieser Gelegenheit benutzte, verzeichnet mit grosser Gewissenhaftigkeit, was in diesem Werk noch von des Meisters Hand selbst herrührt und was sein Schüler, dem die schwere, ja fast unmögliche Aufgabe zufiel, das von Mozart unvollendet hinterlassene Manuskript vollendend zu ergänzen, hinzugefügt hatte. Bereits im zweiten Stück, dem „Dies irae", beginnt Süssmayers Arbeit. Hier rühren noch die Singstimmen und fast das ganze Quartett von Mozart her. Nur in der ersten Violine zeigen sich Lücken, die Süssmayer ausgefüllt hat, so wie er auch die Bläserstimmen hinzugefügt hat. Dann wird es aber immer weniger Mozart. Bis zum „Hostias" sind die Singstimmen und der Instrumentalbass Original, stellenweise finden sich einige Takte in den Violinen und den Bläsern, die der Meister offenbar als Haltepunkte für die spätere Ausarbeitung in seiner Partitur fixiert hat und die uns nun kostbare Vermächtnisse sind. Dazu gehören die herrlichen Stimmen der Bassetthörner im „Recordare". Vom „Sanctus" ab verstummt Mozart vollständig und Süssmayer hat das Wort. — So war es mir während des Dirigierens wie ein allmähliges, wehmütiges Abschiednehmen. Nur das erste „Requiem" überschriebene Stück gewährt den ungetrübten Genuss reinen Mozartschen Schaffens. Wie wundervoll ist seine Klangfarbe, wie edel der Ausdruck. — Und die Doppelfuge über das „Kyrie" und „Christe eleison"! — Bei aller Wucht, bei aller Kunst des Satzes, die der Bachs in nichts nachsteht, bleibt doch stets die Mozart eigentümliche sinnliche Schönheit gewahrt. Bei Bach deutsche, bei Mozart italienische Gotik, so möchte ich den Unterschied ungefähr ausdrücken.

Ich glaube kaum, dass Mozart am Schluss des Werkes diese herrliche Fuge einfach wiederholt hätte. Für Süssmayer war es wohl der beste Ausweg. Man darf ihm die Anerkennung nicht versagen, dass er mit höchster Pietät seine Ergänzungsarbeit ausgeführt hat. Nur das „Sanctus" ist schwach. Das „Benedictus" ist ein gutes, obwohl etwas weichliches Stück; sehr schön, von den Mozartschen Fragmenten sogar kaum merklich



abfallend ist hingegen der Anfang des „Agnus Dei". Nur ein wirklich genialer Tondichter, der Selbstentäusserung genug besässe, sich ganz und gar in Mozarts Eigenart zu versenken, könnte das Vollendungswerk vielleicht einmal noch besser vollbringen.

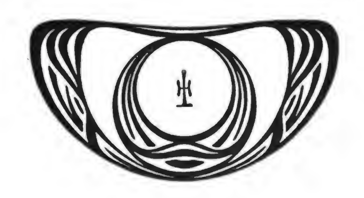
Ernstlich zu tadeln ist Süssmayer nur für die oft geradezu brutale Verwendung der Posaunen. Wie sie Mozart im Requiem wohl geschrieben hätte, ersieht man ungefähr aus dem ersten Stück, wo sie nur einmal, am Anfang vor dem Eintreten des Chores, mit wenigen Akkorden einsetzen. Süssmayer lässt die Posaunen in den meisten Fällen einfach mit dem Alt, Tenor und Bass des Chores, ja, im Benedictus sogar mit den Solostimmen im Einklang mitblasen. Diese primitive Schreibweise der mächtigen Instrumente hat zunächst schon an und für sich den Nachteil, dass nur die tieferen Singstimmen, nicht aber die Soprane durch klanggewaltige Instrumente verstärkt werden; sie mag aber im „Dies irae", im „Rex tremendae" und allenfalls im „Confutatis" hingehen. Im zuletzt genannten Stück bringen die Posaunen, namentlich am Schluss, wo sie selbständige Stimmen im piano spielen, sogar eine sehr schöne Wirkung hervor. Bedenklich wird es erst vom „Lacrimosa" ab. Nachdem ich mich auf den Proben in Sheffield hinlänglich überzeugt hatte, dass diese fortwährend mitblasenden Posaunen nur stören statt zu fördern, entschloss ich mich zu Korrekturen. Die Befriedigung, die ich selbst bei der Generalprobe und Aufführung darüber empfand, sowie die Zustimmung mehrerer anwesenden Musiker, denen ich mein Verfahrem vorher mitgeteilt hatte, veranlassen mich, diese Korrekturen hier bekannt zu geben und ihre Nachahmung zu empfehlen. Nebenbei bemerkt gehöre ich auch zu denen, welche die Posaunen im zweiten Finale des „Don Juan" für unecht halten. Bezüglich der Seiten- und Taktzahlen folge ich im Nachfolgenden der Partitur der Gesamtausgabe.

Lacrimosa: Die Posaunen schweigen vom letzten Takt der Seite 52 ab und setzen im letzten Takt der Seite 54 wieder ein. Hierauf schweigen sie vom dritten Takt der Seite 55 ab und blasen erst wieder die zwei letzten Takte dieses Stückes, Seite 56, natürlich piano.

Domine Jesu: Die Posaunen schweigen vom dritten Takt der Seite 59 ab, was den gewaltigen Kontrapunkt der Singstimmen mit dem Quartett erst ins richtige Licht setzt, und setzen im dritten Takt der Seite 64 auf dem vierten Viertel wieder ein. Sie schweigen dann vom neunten Takt derselben Seite ab und setzen im dritten Takt der Seite 65 auf dem vierten Viertel forte bis zum Schluss ein.

Genau dasselbe gilt von der Wiederholung des „Quam olim Abrahae" im „Hostias".

Benedictus: In den ersten vier Takten, ferner auf Seite 81, 84 und 86 ist den beiden ersten Posaunisten ein diskretes Spiel zu empfehlen; sie wären hier am besten durch Hörner zu ersetzen, wenn nicht die Verwendung von Hörnern in diesem Werk offenbar Mozarts Willen widerspräche. Gänzlich zu schweigen haben die Posaunen von Seite 78 ab bis zum fünften Achtel im ersten Takt der Seite 80, wo sie im vollen fortissimo einsetzen. Dann schweigen sie wieder vom zweiten Viertel des ersten Taktes des Allegro auf Seite 87 bis zum Schluss dieses Stückes. Das „Osanna“ wird hier ebenso ohne Posaunen-Verdoppelung gespielt wie im „Sanctus“.





DIE INTERNATIONALE STIFTUNG „MOZARTEUM“ IN SALZBURG UND MOZARTS GEBURTSHAUS



von Dr. jur. E. Ginsberg-Dresden



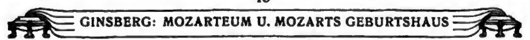
Als Richard Buchmayer, der feinsinnige Dresdner Musikgelehrte und ausgezeichnete Pianist, im letztvergangenen Winter seine hiesigen Getreuen unter der Parole „Johann Sebastian Bach, es gilt sein Geburtshaus in Eisenach zu erwerben“ um sich scharte und, seine bekannte hohe Meisterschaft in Ausführung einer künstlerisch überaus vornehmen und wertvollen Vortragsordnung entfaltend, alsbald die Hörer an seine sieggewohnten Fahnen fesselte, da hatte er seinen Aufruf mit den Worten begonnen: „Das deutsche Volk besitzt ein Mozarteum in Salzburg, ein Beethovenhaus in Bonn, es dürfte wohl eine Ehrenschuld[1]) sein, Sebastian Bach in gleicher Weise zu würdigen.“

Ich kann nicht leugnen, dass mich die Erwähnung auch des „Mozarteums“, in diesem Zusammenhange zumal, einigermassen schmerzlich berührte. Gewiss, das Salzburger Geburtshaus Meister Mozarts ist zur weihevollen Sammelstätte alles dessen geworden, was an sein Leben und Wirken erinnert, es enthält eine grosse Zahl wertvoller Manuskripte[2]) — namentlich Briefe des Meisters — und eine reiche Menge sonstiger auf den Meister bezüglichen Gegenstände. Und sicherlich, wer jemals jene Stätte betreten durfte, wem es je vergönnt war, all das Herrliche, was sich dem Auge und dem Geiste dort bietet, mit andächtigem Schauer zu betrachten, der wird ohne weiteres den Eindruck gewinnen, dass hier pietätvoll eine dem Genius geweihte Stätte bereitet ist, die wohl geeignet erscheint, den Besucher in ernstem stillen Gedenken an den verewigten Meister in ihr verweilen zu lassen. Auch davon wird man sich alsbald freudig zu überzeugen vermögen, dass diese allen Mozartverehrern so teuren Räume in guter Hut stehen und dass auch die Lebenden — ich brauche ja nur an den trefflichen, um die Mozartsache so hochverdienten Joh. Ev. Engl zu erinnern — bemüht sind, die ihrer Obhut und Fürsorge anvertrauten Schätze bestens zu pflegen und zu bewahren. Trotz alledem

---

[1]) Diese Ehrenschuld ist inzwischen bereits getilgt worden.

[2]) Die weitaus grösste Zahl der bedeutendsten Manuskripte befindet sich allerdings im Besitze der Berliner Königl. Bibliothek.



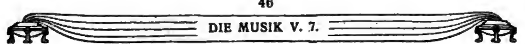
aber, ja ich möchte sagen, gerade eben deshalb berührt es den Mozartfreund schmerzlich, wenn er erfahren muss, dass es lediglich ermietete Räume sind, in denen er weilt, dass das Geburtshaus des Meisters noch immer nicht — 150 Jahre nach seiner Geburt! — im Eigentum der grossen Mozartgemeinde sich befindet, die sich mit Fug und Recht und im wahrsten, besten Sinne des Wortes eine internationale nennen darf.

Vor nicht allzulanger Zeit erschien in der „Frankfurter Zeitung“[1]) ein alsbald auch in eine Anzahl anderer Blätter übergegangener kleiner Artikel, der zwar in nicht allenthalben zutreffender Weise die Zustände im Salzburger Mozarthause geisselte, im übrigen aber richtig bemerkte: „Aufgabe der Mozartgesellschaft wäre es, das Haus anzukaufen und seinen Inhalt zu schützen, aber hierzu fehlt es an Geld. Vielleicht bedarf es nur einer Anregung, um die reichen Mitglieder der grossen Mozartgemeinde zu Spenden zu veranlassen, damit das Haus und die Reliquien in ihm gesichert werden können.“

Man konnte voraussehen, dass die Ausführungen dieses Artikels in Salzburg Unmut, ja heftige Erregung hervorrufen würden. Dass dies in der Tat der Fall gewesen, beweist die Entgegnung darauf, die, aus der Feder Engls stammend, im 23. Jahresbericht der „Internationalen Stiftung: Mozarteum“ enthalten ist.[2]) Engl wendet sich darin mit aller Schärfe gegen den Verfasser des Frankfurter Artikels und versucht, die darin aufgestellten Behauptungen nach jeder Richtung hin zu widerlegen. Ob ihm dies ausreichend gelungen ist? Es mag dem Verfasser dieser Entgegnung, es mag der Verwaltung der Internationalen Stiftung „Mozarteum“ ohne weiteres zugegeben werden, dass der oben erwähnte Artikel der „Frankfurter Zeitung“ bedeutend über das Ziel hinausschiesst und Misstände als vorhanden annimmt, die entweder überhaupt nicht vorhanden sind, oder deren Bedeutung doch wesentlich überschätzt wird. Aber mag immer auch der Frankfurter Korrespondent über den einen oder den anderen Punkt irrig informiert gewesen sein und darüber irrig berichtet haben, in einem Punkte wird man ihm — leider! — vollauf Recht geben müssen. Von einem schweren Vorwurfe vermag sich die Leitung der Internationalen Stiftung „Mozarteum“ in alle Wege nicht zu reinigen, dem Vorwurfe nämlich, dass sie bisher keinerlei erfolgreichen Schritte, ja in der letzten Zeit absichtlich überhaupt keine Schritte getan hat, um das Geburtshaus des Meisters dauernd in den Besitz der Mozartgemeinde zu bringen. Die Satzungen der Internationalen Stiftung „Mozarteum“ bezeichnen als „gemeinsames Ziel der unter diesem Namen bestehenden Vereinigung

[1]) No. 239 der „Frankfurter Zeitung“ vom 29. August 1903 (Abendblatt).

[2]) 23. Jahresbericht der „Internationalen Stiftung ‚Mozarteum‘ in Salzburg“, 1903, S. 61 ff.



aller Freunde und Verehrer der Musik im allgemeinen und Mozarts im besonderen die Pflege der Tonkunst und des Mozartkultus". Befremdlich freilich mutet es an, wenn dann gesagt wird, dass dieser Zweck u. a. „vorzugsweise" erstrebt werde, „erstens" durch Haltung und Förderung der öffentlichen Schule „Mozarteum", während man es ohne weiteres versteht, dass man dem Ziele nahe zu kommen sucht durch Veranstaltung periodischer Musikfeste. Dabei freilich ist immer vorauszusetzen, was bisher in Salzburg keineswegs allenthalben festgehalten worden, dass die Programme dieser Musikfeste vorzugsweise Mozartsche Musik aufweisen und auch dann nicht in ausgetretenen Geleisen sich bewegen, dass vielmehr aus dem reichen Borne Mozartschen Schaffens auch die im allgemeinen nur selten gehörten, der Aufführung aber wahrlich nicht minder würdigen Werke — oft geradezu kostbare Perlen! — geschöpft werden. Man erstrebt ferner in Salzburg die würdige Instandhaltung des Geburtszimmers Mozarts und sorgfältige Bewahrung des „Zauberflötenhäuschens", sowie der sonstigen Mozarterinnerungsstätten, des weiteren die möglichst vollständige Ansammlung der Mozartrelikten[1]) und endlich — ja, man muss zurzeit sagen: leider auch! — die Herstellung eines Mozarthauses für die Musikschule nebst Archiv und Bibliothek und für musikalische Festaufführungen.

Gewiss, die Ziele, die man sich in Salzburg für die naturgemäss der Geburtsstadt des Meisters in besonderem Masse obliegende Mozartpflege gesteckt hat, verdienen an sich allseitige Billigung. Die Mittel freilich zur Erreichung dieser Ziele, ja die ganze Art und Weise, wie man bisher in Salzburg Mozartkultus getrieben hat, sie sind zum Teil in hohem Grade anfechtbar.

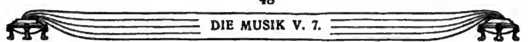
Ganz unbegreiflich erscheint vor allem einer grossen Zahl der Mozartverehrer das bisherige Verhalten der Stiftungsleitung in Sachen des Mozartschen Geburtshauses. Will man wirklich „die pietätvolle Erhaltung der durch den Fuss des Unsterblichen geweihten Stätten", wie es in dem später noch des näheren zu erwähnenden „Aufruf an alle Mozartverehrer" heisst, so ist es doch wahrlich nicht zu verstehen, dass man die weitaus wichtigste aller dieser Salzburger Stätten, das Geburtshaus des Meisters, nicht längst schon in das unveräusserliche Eigentum der grossen Mozartgemeinde übergeführt und so für alle Zeiten privaten Einwirkungen entzogen hat.

Bedauerlich auch ist es, dass man seitens der Stiftungsleitung nicht

[1]) Man hat leider gleichwohl in Salzburg verabsäumt, den Mozartschen Heiratskontrakt für das Mozartmuseum zu erwerben und es geschehen lassen, dass die Urkunde für einen Preis, der in Rücksicht auf ihre Bedeutung keineswegs als ein zu hoher bezeichnet werden kann, kürzlich in einer in Leipzig öffentlich veranstalteten Auktion in Privathand gelangt ist.



alljährlich ein oder mehrere Preisausschreiben erlässt und Anregung dadurch gibt, auf dem Gebiete der Mozartforschung und Mozartpflege hervorragend tätig zu werden, obwohl man doch gerade hiervon einen mächtigen Impuls für die gesamte Mozartsache würde erwarten können. Geradezu unerklärlich aber und unfassbar ist es, wie man das gesteckte Ziel einer erfolgreichen Mozartpflege „vorzugsweise“ durch Haltung und Förderung der öffentlichen Musikschule „Mozarteum“ zu erreichen hoffen kann. Ja, in der Tat, man fragt sich vergebens, was denn in aller Welt nur die Stifter oder deren Rechtsnachfolger veranlasst haben kann, die Haltung und Förderung jener Musikschule als ein so wesentliches, ja ich gehe noch weiter und sage: als überhaupt ein Mittel zur Erreichung des schönen besonderen Zweckes der Mozartpflege ins Treffen zu führen? Die Frage der Gründung, Haltung und Förderung der Musikschule Mozarteum, so wenig sie auch an sich mit der käuflichen Erwerbung des Geburtshauses des Meisters im Zusammenhange zu stehen scheint, mich dünkt sie geradezu kausal für den bisher unterlassenen Ankauf jenes Hauses. Denn wie aus den Jahresberichten der „Stiftung“, in denen die Mitteilungen über die Schule den breitesten Raum einnehmen, ersichtlich, beansprucht die Unterhaltung dieser Salzburger Musikschule nebst ihrem Pensionsfonds einen sehr erheblichen Teil aller der Stiftung zufliessenden, wahrlich nicht geringen Mittel. Ganz natürlich auch, wenn man erwägt, welch' hohen Kosten die Gründung und Unterhaltung irgendeiner Schule verursacht. Kann man denn aber wirklich im Ernste der Meinung sein, dass das Bestehen jener Salzburger Musikschule der „Mozartsache“ tatsächlich in irgendwelcher Weise zugute komme? Ist es denn überhaupt Sache der Internationalen Mozartgemeinde, eine Musikschule in Salzburg mit den von dieser Gemeinde gespendeten Mitteln zu unterhalten, ja auch nur zu fördern? Ich sollte doch meinen, die „Internationale Mozartgemeinde“ könnte immer und immer nur den einen Zweck verfolgen, durch die von ihr gewährten Gaben (Mitgliederbeiträge, Schenkungen u. a. m.) die Stiftungsleitung in den Stand zu setzen, die Mozartpflege und Mozartforschung nach Möglichkeit zu betreiben und zu unterstützen. Wie diesem Zwecke aber durch die Haltung einer Musikschule vornehmlich gedient werden solle, das ist mir völlig unverständlich. Dass die Schule schon manchen trefflichen Künstler herangebildet hat und fortgesetzt heranbildet, darf man ja ohne weiteres annehmen, und dass sie die ihr anvertrauten Zöglinge im Geiste Mozarts und unserer Klassiker überhaupt erzieht, ebenfalls. Allein das tut schliesslich doch auch jede andere nach wirklich künstlerischen und idealen Prinzipien gewissenhaft geleitete Musikschule, das also ist und kann auch gar nicht sein eine Besonderheit des Salzburger Institutes. Ganz etwas anderes freilich wäre es, wenn es sich die Schule zur besonderen



Aufgabe machte, Mozartschen bel canto, Mozartsche Spielweise zu pflegen, Mozartsänger und -spieler heranzubilden. Das würde ihr gerade in unserer Zeit eine erhöhte Bedeutung verleihen, einer solchen besonderen Zielen zustrebenden Musikschule könnte man sicherlich auch ein gewichtiges internationales Interesse entgegenbringen. Salzburg müsste ein Mozartsches Bayreuth werden, in dessen Musikschule die Tradition für die praktische und ideale Verkörperung Mozartscher Kunst für die ganze gebildete musikalische Welt mit wahrer pietätvoller Hingebung erhalten und gepflegt würde. So aber, wie sich die Schule des Mozarteums jetzt darstellt als eine gewiss trefflich geleitete, aber immerhin nur eine Musikschule wie so zahlreiche andere derartigen Schulen, müsste sie meines Erachtens aus den Zielen der „Internationalen Stiftung Mozarteum" oder aus den Mitteln, diese Ziele zu fördern, völlig ausscheiden. Es wäre, wenn man überhaupt beim Vorhandensein so zahlreicher Musikschulen auch im benachbarten Österreich das Bestehen einer derartigen Schule in Salzburg gleichwohl als ein Bedürfnis empfindet, allein Sache der Stadt Salzburg, der Provinz oder des Staates, die Schule zu unterhalten. Die zur Zeit von dem Herzogtum Salzburg und der Stadt Salzburg der Schule gewährten Subventionen sind ihrer Geringfügigkeit wegen nicht nennenswert. Wenn anders die Stiftungsleitung nicht absichtlich über die Mängel ihrer Satzungen sich hinwegtäuschen oder etwa gar aus einem hier natürlich durchaus deplaciert erscheinenden Salzburger Lokalpatriotismus die Schule um jeden Preis auch fernerhin wesentlich aus den der Stiftung von der „Internationalen Mozartgemeinde" zufliessenden Mitteln fortführen will, so kann sie sich der Tatsache gar nicht länger verschliessen, dass die Schule als ein für die Mozartpflege absolut untaugliches Mittel sich erweist. Zu verwundern ist eigentlich nur, dass nicht längst schon jemand aus der grossen Zahl der Mozartverehrer auf diesen entschieden wundesten Punkt der von der „Internationalen Stiftung Mozarteum" offiziell vertretenen Mozartsache hingewiesen hat. Aber freilich: erfahrungsgemäss pflegen nur wenige mit dem Wesen einer von ihnen durch jährliche Beiträge unterstützten Sache des Näheren sich vertraut zu machen, soweit sie nicht gerade selbst dabei eine führende Stellung einnehmen oder nicht wie bei Aktien- oder anderen Erwerbsgesellschaften die finanzielle Seite ihr eigenes wohlverstandenes Interesse sie wahrnehmen lässt. Und schliesslich gehört es doch auch gewiss nicht gerade zu den Annehmlichkeiten des Lebens, Zustände als unhaltbare und der Verbesserung dringend bedürftige zu bezeichnen, die, sicherlich in nur guter Absicht einstens geschaffen und durch ihr Alter gleichsam geheiligt, anscheinend einen gewissen Anspruch auf ihr Fortbestehen sich erworben haben.

Ob juristisch die Möglichkeit vorliegt, die im Interesse einer viel

tatkräftigeren Mozartpflege so dringend zu wünschenden Änderungen in der angedeuteten Richtung herbeizuführen, vermag ich, da mir der Inhalt der Stiftungsurkunde nicht bekannt ist, nicht zu beurteilen. Es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, dass die Stifter nicht für alle Zeiten eine Satzungsänderung ausgeschlossen und damit unmöglich gemacht haben. Dann aber auch ist zu wünschen, dass die Stiftungsleiter je früher desto besser bestrebt sein werden, die Musikschule, die sie ja im Laufe der Jahre zu Blühen und Gedeihen gebracht haben, in den Besitz der Stadt, der Provinz oder des Staates überzuführen. Die Salzburger Landschaft dürfte sicherlich das wesentlichste Interesse am Fortbestehen der Schule haben, wenn man erwägt, dass ausweislich des unlängst erst erschienenen Jahresberichtes für 1904, bei einer Gesamtzahl von 399 Schülern allein 246 Schüler aus Stadt und Land Salzburg stammten. Was für erhebliche Mittel aber bei Loslösung der Schule von der „Internationalen Stiftung Mozarteum" mit einem Schlage frei würden, und frei würden für den eigentlichen, wahren Zweck der Mozartpflege, das ist ein Gedanke, der das Herz jedweden Mozartfreundes höher schlagen lässt. Nähme die Schule und ihr Pensionsfonds nicht so gewaltige Mittel zu ihrer Unterhaltung für sich in Anspruch und hätte sie das nicht die ganzen Jahre ihres Bestehens hindurch getan, das Geburtshaus des Meisters wäre, das ist mir nicht zweifelhaft, längst, wie die Mozartgemeinde dies zu verlangen ein Recht hat, im Besitze dieser Gemeinde. Deshalb eben auch ist es mir schmerzlich, feststellen zu müssen, dass, wie ich schon andeutete, die Haltung der Musikschule des Mozarteums geradezu kausal erscheint für den bisher unterlassenen Ankauf des Mozartschen Geburtshauses.

Leider aber scheint der Vorstand der „Internationalen Stiftung: Mozarteum" die käufliche Erwerbung des Hauses für eine völlig nebensächliche, ja durchaus überflüssige Sache zu halten. Zu dieser Annahme berechtigt das ganze von der Stiftungsleitung bisher in der Angelegenheit beobachtete Verhalten. Über schwache Versuche nämlich, das Haus käuflich zu erwerben, ist man in Salzburg niemals herausgekommen, ja, man scheint sogar das Projekt jetzt endgültig begraben zu haben. Hören wir, was Engl in Erwiderung auf jenen Artikel der „Frankfurter Zeitung" sagt. Nachdem er einige dem Frankfurter Korrespondenten unterlaufenen tatsächlichen Unrichtigkeiten bereinigt hat, fährt er wörtlich fort wie folgt:

„Aber selbst dann, wenn das Haus [d. i. das Mozartsche Geburtshaus] mit vorhandenen Mitteln in das Eigentum zu erwerben wäre, so müsste es erst wieder ein Zinshaus bleiben, da die beträchtlichen Steuern und Umlagen keine genügende Verzinsung des Ankaufskapitals ermöglichen könnten und aus diesem Grunde hätte dann der Verein nur ungleich grössere finanzielle Opfer für das Mozartmuseum zu bringen als gegenwärtig in der Eigenschaft als einfacher Mieter. Aus diesem Grunde wurde auch der im Mai 1876 vom damaligen Ausschusse geplante Ankauf des Hauses unter-

lassen, das von dem Besitzer Angelo Saullich auf 50000 Fl. bewertet wurde und käuflich gewesen wäre, und worauf dieser dem Mozarteum das Verkaufsrecht zugesichert hatte."

Ich bekenne offen: mit aufrichtigstem, wahrstem Bedauern hat es mich erfüllt, aus diesen Worten Engls entnehmen zu müssen, dass für die Internationale Mozartgemeinde vor 30 Jahren die Möglichkeit bestanden hat, das Haus für den Preis von 50000 Gulden käuflich zu erwerben. Damals auch ist dem Mozarteum das Vorkaufsrecht zugesichert gewesen. Es gewinnt den Anschein, dass das zur Zeit nicht mehr der Fall ist. Man hat also die sich damals bietende, überaus günstige Gelegenheit unbenutzt gelassen und ruhig geduldet, dass das Haus in anderen Besitz überging. Obwohl kein Kenner der lokalen Verhältnisse Salzburgs, will mir der damals geforderte Preis in Anbetracht der Grösse und Stattlichkeit des Hauses gar nicht so hoch erscheinen. Ist man denn auch nur einmal in Salzburg der Frage näher getreten, ob nicht die zahlreichen Räume des Mozartschen Hauses, soweit sie nicht in ihrer Eigenschaft der ehemaligen Mozartschen Wohnräume als die naturgemässe pietätvolle Sammel- und Aufbewahrungsstelle der Manuskripte des Meisters und aller sonstigen auf den Meister und seine Familie sich beziehenden Gegenstände der Erinnerung in Anspruch zu nehmen wären, in anderer Weise für die Zwecke der Stiftung nutzbringend zu verwerten seien, etwa durch Aufnahme der Bibliotheca Mozartiana, der Wohnungen für die Beamten der Stiftung und wohl auch, wenn man sie eben durchaus für notwendig erachtete, der Musikschule? Soviel aber des weiteren die von Herrn Engl so gefürchteten „beträchtlichen Steuern und Umlagen" anlangt, die der Besitz des Hauses mit sich bringen würde und die im Verein mit dem zu zahlenden Kaufpreise „keine genügende Verzinsung des Ankaufskapitals ermöglichen könnten", so ist zu bemerken, dass die Stadt Salzburg doch wohl selbst das erheblichste Interesse daran haben dürfte, jenes Haus von so hoher internationaler Bedeutung im dauernden, gesicherten Besitz der grossen Mozartgemeinde zu wissen, aus eben diesem Grunde aber auch die käufliche Erwerbung desselben von seiten der „Stiftung" tunlichst zu fördern. In richtiger Würdigung der Tatsachen müsste es ja geradezu auch Ehrensache der Mozartstadt sein, die Mozartgemeinde, soweit nicht allgemeine gesetzliche oder bindende ortsstatutarische Bestimmungen dem entgegenstehen, mit Zahlung von „Steuern und Umlagen" zum mindesten bezüglich des Geburtshauses des Meisters gänzlich zu verschonen.

Aber freilich: man beabsichtigt in Salzburg gar nicht mehr, das Haus käuflich zu erwerben. Gegenwärtig und schon seit Jahren verfolgt man eben dort ganz andere Pläne. Für viel notwendiger und dringlicher als die Erwerbung des Hauses erachtet man die Errichtung eines sogenannten „Mozarthauses" und rührt dafür mächtig die Werbetrommel. Vor mir liegt

der im Herbst 1903 von der Stiftungsleitung erlassene „Aufruf an alle Mozartverehrer“. Nach ihm soll das zu erbauende „Mozarthaus“ entsprechend grosse und würdig ausgestattete Konzertsaallokalitäten enthalten, ferner Räume zur Aufnahme der Bibliotheca Mozartiana, des Sekretariats mit einer Auskunftsstelle für Mozartforschungen, des wertvollen Archivs und des Mozarteums mit seiner Musikschule. Klangvolle Namen in grosser Zahl haben den Aufruf unterzeichnet und durch ihre Namensunterschrift bekundet, dass sie das Salzburger Projekt auch zu dem ihrigen machen. Und man hat nicht vergebens gerufen. Auch hier hat der Name „Mozart“ seinen Zauber entfaltet. Bedeutende Spenden bereits sind dem Mozarthausbauschatze zugeflossen. Wie immer, wenn es gilt eine gute Sache zu unterstützen und zu fördern, hat, wie unlängst die Blätter berichteten, der edle Kaiser Franz Josef den hohen Betrag von 20000 Kronen dem Fonds zugeführt, die unermüdliche Förderin der Mozartsache, die Mozartsängerin *κατ᾽ἐξοχήν* Frau Lilli Lehmann, auch sie fehlt nicht unter den Spendern, und wie sie handelten viele andere. Ich zweifle daher keinen Augenblick, dass das Ziel, das sich die Leitung der „Internationalen Stiftung: Mozarteum“ mit Errichtung jenes Hauses gesetzt hat, in gar nicht ferner Zeit glänzend erreicht sein wird. Man geizt freilich auch nicht mit Anerkennung für die Spender. Der Aufruf verheisst, ohne selbstverständlich damit irgendwie auf die menschliche Eitelkeit spekulieren zu wollen, „namhafte Ehrungen“. Nach ihm wird „Stifter“, wer 1000 Kronen, „Gründer“, wer 200 Kronen, „Gönner“, wer irgendeine Spende unter diesem Betrage zum Bau des Mozarthauses beiträgt. Während die Namen der „Stifter“ auf einer Marmortafel im Mozarthause „verewigt“ werden, sollen die Namen der „Gründer“ in das „zu jedermanns Einsicht aufliegende Ehrenbuch“ des Mozarteums eingezeichnet werden, die schlichten „Gönner“ dagegen werden sich schon damit begnügen müssen, dass ihre Namen lediglich in den Jahresberichten der Mozartgemeinde eine einmalige Erwähnung finden. Difficile est satiram non scribere! Vergebung, wenn ich bitter werde! Es musste aber einmal frank und frei herausgesagt werden, dass eine grosse Zahl der Mozartverehrer — ich will nicht unbescheiden sein und nicht, wie ich zu tun vielleicht berechtigt wäre, sagen: die überwiegende Mehrheit aller Verehrer des Meisters, so weit sie nur genügende Kenntnis vom Sachverhalte hat — unzufrieden ist mit dem zur Zeit projektierten Mozarthausbau. Man verstehe mich doch nur recht! Von Herzen gönnen wir alle dem schönen Salzburg das geplante Mozarthaus, wir wollen auch gern glauben, dass die Errichtung eines derartigen Bauwerkes ihre Berechtigung und Begründung findet in Übelständen, die das Fehlen eines Hauses von der Art des geplanten bisher gezeitigt haben mag, wir wünschen aufrichtig auch unsererseits, dass der Bau im Andenken an Salzburgs

grössten Sohn, dessen Namen er zu tragen bestimmt ist, eine Stätte edelster Kunstpflege, insonderheit der Pflege Mozartscher Kunst werden möge, allein wir können uns nun und nimmermehr damit einverstanden erklären, dass man an den kostspieligen Bau eines solchen Hauses geht und gegangen ist und dafür unter dem stets Erfolg verheissenden Namen „Mozart" in reichstem Masse Mittel sammelt, bevor man der unabweislichen Pflicht genügt hat, das allen Mozartverehrern so teure Geburtshaus des Meisters für alle Zeiten in den Besitz der Internationalen Mozartgemeinde zu bringen. Keinen Heller, keinen Pfennig für andere Zwecke, seien es auch solche der idealsten Art, bevor das Haus unveräusserliches Eigentum der grossen Mozartgemeinde geworden ist, das, meine ich, hätte die Losung sein müsen! Schon oben deutete ich an, dass ich hier nicht nur meine Anschauung vertrete, nein, ich darf kühn behaupten, dass ich bisher auch noch nicht einen Mozartfreund gesprochen habe, der meine Ansicht in der Frage nicht teilte. Man wird mir wohl erlassen, Namen zu nennen, nur ein Name möge hier nicht unerwähnt bleiben, der Name des so verdienstvollen, greisen Begründers und Leiters der grossen Berliner Mozartgemeinde, Rudolph Genée. Ein aus der Feder Genée's stammender Artikel „Mozarts Geburtshaus"[1]) schliesst mit den Worten:

„Sehr zu bedauern ist es, dass die Stiftung ‚Mozarteum' bei dem letzten Wechsel des Besitzers es versäumt hatte, das Haus als Eigentum zu erwerben, wie es sich doch wohl gehörte. Dafür ist ihm der Pachtzins von den jetzigen Besitzern des Hauses erhöht worden, und es ist sehr fraglich, ob sich wieder eine Gelegenheit finden wird, das Haus dem kaufmännischen Privatbesitz zu entziehen."

So Genée!

Die Frage der käuflichen Erwerbung des Mozartschen Geburtshauses wäre wohl wichtig genug gewesen, um auch einmal die Mitglieder der weit verzweigten „Internationalen Mozartgemeinde" über ihre Meinung zu befragen. Wir leben ja in der Zeit der Enqueten, und wenn ich auch durchaus nicht behaupten möchte, dass derartige Umfragen stets ein untrügliches Ergebnis liefern, in unserem Falle hätte es der Stiftungsleitung schätzbar sein müssen, durch eine derartige Umfrage vor der Fassung einer derart gewichtigen Entschliessung, ob man nämlich ein kostspieliges Festspielhaus usw. errichten und dafür öffentlich reiche Mittel sammeln oder zuvörderst die Erwerbung des Geburtshauses des Meisters ins Werk setzen solle, die Willensmeinung ihrer Mitglieder in Erfahrung zu bringen. Bei der an sich so einfachen Organisation der „Internationalen Mozartgemeinde" wäre dies unschwer zu bewerkstelligen gewesen und leicht hätte man sich in Salzburg dadurch ein Urteil über die Stimmung in der Gemeinde bilden

[1]) Zu vergleichen „Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde", 6. Heft, Oktober 1898, S. 173ff.

können. Nichts von alledem! Statt dessen hat die Leitung, in deren Vorstandschaft trotz des internationalen Charakters der Mozartgemeinde wesentlich nur Salzburger Herren vertreten sind, durchaus souverän zwar, aber wahrhaftig nicht eben glücklich die schwerwiegendsten Beschlüsse gefasst. Darüber möge sich indessen die Stiftungsleitung nur keinerlei Täuschung hingeben: soweit ich die Stimmung der Mozartgemeinde ausserhalb Salzburgs kenne, erachtet man die endliche käufliche Erwerbung des Geburtshauses des Meisters unter allen Umständen als die erste und vornehmste Pflicht der „Internationalen Mozartgemeinde". Man werfe mir nicht etwa ein, dass ja ein Widerspruch gegen die von mir bekämpfte Massnahme der Stiftungsleitung bisher von keiner Seite erfolgt sei. Das Unterbleiben jeglichen Widerspruches erscheint durchaus nicht befremdend, denn man hat guten Grund anzunehmen, dass die weit überwiegende Zahl der Mozartverehrer, insonderheit der Mitglieder der „Internationalen Mozartgemeinde", die die geweihte Stätte in der Salzburger Getreidegasse betreten, es eben gar nicht weiss, dass das Haus nicht im Eigentume der grossen Mozartgemeinde steht, dass es vielmehr nur ermietete Räume sind, welche die uns allen so kostbaren Schätze und Erinnerungen bergen. Ja, Hand aufs Herz: ob wohl selbst allen den Unterzeichnern des Aufrufes, in dem so kraftvoll zu Sammlungen für das zu erbauende monumentale Mozarthaus aufgefordert wird, ob wohl den Schuchs, den Mottls und den anderen Namen von Ruf und Klang, soweit sie nicht als Salzburger mit der Lokalgeschichte ihrer Stadt eng vertraut sind, jene betrübende Tatsache bekannt ist, und ob sie, wenn sie sie gekannt hätten, nicht doch vielleicht auch ihrerseits die käufliche Erwerbung des Geburtshauses des Meisters als die bei weitem dringlichere Aufgabe erachtet und der Erreichung dieses Zweckes weit lieber noch ihre Unterstützung geliehen haben würden als dem Unternehmen, für das sie jetzt in die Schranken treten?!

In Abwehr des erwähnten Artikels der „Frankfurter Zeitung" hat es Engl u. a. für notwendig und zweckdienlich erachtet, den Nachweis zu führen, dass eine Feuersgefahr für das Geburtshaus Mozarts so gut wie ausgeschlossen sei; im besonderen macht er geltend, dass die günstige Lage des Hauses „eventuell das Eingreifen der anerkannt vorzüglichen heimischen Feuerwehr von beiden Seiten möglich mache". Ich glaube ja ohne weiteres, dass die Stiftung nach Möglichkeit Fürsorge getroffen hat für die Erhaltung der unersetzlichen Schätze, die das Haus in seinem Innern birgt, und dies vornehmlich auch für den Fall des Ausbruches eines Brandes; allein wird man schon den Hinweis auf das Erfolg versprechende Eingreifen der Feuerwehr, bei deren Tätigkeit erfahrungsgemäss das Inventar leicht Gefahr läuft, durch Eindringen der Wassermengen arg beschädigt, wenn nicht völlig vernichtet zu werden, als nicht eben glücklich bezeichnen müssen,

so wird man doch unter allen Umständen berechtigt sein zu sagen, dass, wenn die Stiftung einmal erst Eigentümerin des Hauses ist, sie dann naturgemäss weit wirksamer alle Massnahmen für die Sicherheit nicht nur der ehemals Mozartschen Wohnräume, sondern des gesamten Gebäudes wird treffen können als zur Zeit, wo sie lediglich Mieterin eines Teiles des Hauses ist. Sollte sie aus Gründen finanzieller Natur selbst gezwungen sein, nach käuflicher Erwerbung des Hauses einen Teil der von der Familie Mozart seinerzeit nicht bewohnten Räume noch auf Jahre hinaus zu vermieten, so würde ihr doch eben solchenfalls das Recht des Eigentümers eine derart nachdrückliche Einwirkung auf die Mieter dieser Räume sichern, dass es ihr möglich würde, alle von ihr für erforderlich erachteten Sicherheitsmassnahmen unverzüglich zu treffen. Und wie denn nun, wenn der Eigentümer des Hauses, der derzeitige oder dessen Rechtsnachfolger, plötzlich einmal die Laune hätte, den Mietvertrag, mag er selbst auch auf viele Jahre hinaus abgeschlossen sein, zu kündigen? Man wolle doch nur nicht einwenden, dass eine derartige Möglichkeit völlig ausgeschlossen erscheine. Mag immer auch der Mietzins, den die Stiftung Mozarteum dem jetzigen Besitzer des Hauses für die von ihr ermieteten Räume zahlt, ein beträchtlicher, ja für Salzburger Verhältnisse vielleicht ein aussergewöhnlich hoher sein, wie leicht doch ist der Fall denkbar, dass der Besitzer, gar nicht einmal aus blosser Laune und Willkür, sondern aus Gründen geschäftlicher, familiärer oder sonst welcher Art geradezu gezwungen ist, die Kündigung auszusprechen? Man wird es nach alledem als einen in hohem Grade beklagenswerten, ja unglückseligen Beschluss bezeichnen müssen, der den Vorstand der Internationalen Stiftung „Mozarteum“ im Jahre 1876 davon Abstand nehmen liess, das Geburtshaus des Meisters damals für den Preis von 50000 Gulden in den dauernden Besitz der Mozartgemeinde zu bringen. Noch weit mehr aber wird man die geradezu unbegreifliche Stellungnahme des jetzigen Vorstandes der Stiftung zu beklagen haben, wenn dieser durch den Mund Engls offen erklären lässt, „dass der Gedanke, hier Hausherr zu werden, dem Verein fernab liegt und dies um so mehr, als gegenwärtig das Projekt eines ‚Mozarthausbaues‘ greifbare Form angenommen hat und in nicht allzu ferner Zeit zur Durchführung kommen soll.“ Hier also wird mit nackten, dürren Worten zum Ausdruck gebracht, dass man das Mozartsche Geburtshaus gar nicht erwerben will und dass man die Errichtung jenes Monumentalbaues für viel notwendiger und erspriesslicher erachtet! Kaum fraglich dürfte sein, wem etwa die Verpflichtung obliege, das Haus zu erwerben. Möglich wäre es ja, dass nicht nur die organisierte „Internationale Mozartgemeinde“, sondern dass wohl auch die Stadt Salzburg, die Provinz, ja selbst auch der Staat ie Verpflichtung dazu in sich fühlen müssten. Mir selbst ist es ja freilich

keinen Augenblick zweifelhaft, dass allein die Mozartgemeinde dazu berufen ist, so lang Versäumtes nun endlich nachzuholen. Indessen das alles sind Fragen, die den Mozartfreund an sich nicht berühren; er hat Interesse doch lediglich daran, daran freilich aber auch das allerlebhafteste, dass das Haus, gleichviel von wem und auf welche Weise, möglichst bald in den dauernden Besitz der grossen Mozartgemeinde übergehe.

Wohlan denn! Schon sind 150 Jahre seit der Geburt des grössten Salzburger Sohnes verflossen, und noch immer nicht ist das Haus, in dem er der Welt geschenkt wurde, um ihr alsbald einen Himmel zu erschliessen, im unveräusserlichen Besitze seiner grossen, den Erdkreis umfassenden Gemeinde. Möge man sich in Salzburg nun endlich auf seine Pflicht besinnen! Bedarf die Stiftung „Mozarteum" dazu der Unterstützung von auswärts, mag sie's nur sagen, wir sind bereit zu helfen. Keiner der eine Legion bildenden, über den ganzen Erdball verstreuten Verehrer des Meisters wird ermangeln, sein Scherflein für diesen allerschönsten Zweck beizutragen. Beharrt freilich die Salzburger Leitung der „Internationalen Mozartgemeinde" nach wie vor bei ihrem Entschluss, ihrerseits den Ankauf des Geburtshauses des Meisters nicht zu betreiben, und tut sie nicht alsbald die für die Erwerbung geeigneten erfolgversprechenden Schritte, so wird sie sich vor die beschämende Tatsache gestellt sehen, dass man ausserhalb Salzburgs und ausserhalb des Kreises der organisierten Mozartgemeinde die Sache in die Hand nimmt und zum glücklichen Ende zu führen versucht. Das wird und kann sie nicht wollen. Sie übernehme daher selbst die Führung! Ist ihr an unserer Mithilfe gelegen und nimmt sie davon Abstand, in Zukunft die reichen ihr zufliessenden Mittel für Zwecke zu verwenden, die der Mozartpflege völlig fern liegen, im reichsten Masse soll ihr diese Mithilfe gewährt werden!






„SALOME“ VON RICHARD STRAUSS

Uraufführung im Kgl. Opernhause zu Dresden am 9. Dezember 1905

von F. A. Geissler-Dresden



Seitdem Richard Wagner sein eigner Dichter gewesen ist, bereitet den Opernkomponisten die dichterische Unterlage ihrer Werke besonders viele Schmerzen. Denn mit „Textbüchern“ im landläufigen Sinne ist es nicht mehr getan und leider sind die guten Dichter selten, deren Ehrgeiz sich damit zufrieden gibt, gute Opernbücher zu schreiben. Besonders schlimm lag die Sache immer, sobald es sich darum handelte, aus einem rezitierenden Drama eine Oper zu machen. Da wurde die Originalschöpfung des Dichters von mehr oder minder geschickten Händen zu einem Textbuche zurechtgestutzt und dabei kam es oft genug zu Vergewaltigungen und Verballhornungen des Dichters, über die dann die Tonkunst ihren Mantel verhüllend breiten sollte, während ihr doch selbst infolge der Geringwertigkeit des Textes der feste künstlerische Untergrund mangelte.

Auch Richard Strauss hat mit unzulänglichen Textbüchern seine schlimmen Erfahrungen gemacht, ist doch z. B. das schnelle Verschwinden der „Feuersnot“ zum grossen Teile auf die Mängel der Wolzogenschen Dichtung zurückzuführen. Darum hat der Tonsetzer, dessen Sinn immer nach dem Neuen und Eigenartigen stand, jetzt einen kühnen Versuch gemacht: er hat kurzerhand das ganze Oskar Wildesche Drama „Salome“ (von unwesentlichen Kürzungen abgesehen) in Musik gesetzt und damit in der Tat die Frage, wie man die Mittelsperson des Textbearbeiters umgehen könne, mit einem Schlage gelöst. In diesem Falle ist ihm das Wagnis entschieden geglückt.

Die künstlerische Absicht Straussens war, als er sich in dieser Weise unmittelbar an den Dichter anschloss, gewiss wagnerisch im besten Sinne: es sollte die innigste, durch keine „Bearbeitung“ unterbrochene Verbindung zwischen Dichtung und Musik hergestellt, die Musik sollte aus dem Geiste der Dichtung heraus geboren werden. Nun ist aber gegen eben diesen Geist der Wildeschen Dichtung mancher Widerspruch laut geworden. Man hat gesagt, diese Schilderung einer sexuellen Abnormität sei schon auf der Schauspielbühne unerquicklich genug und müsse in der durch die Komposition geschaffenen Verbreiterung der Handlung und Unterstreichung der grässlichen Momente noch weit mehr gegen die grundlegenden Forderungen der Ästhetik im allgemeinen und der Musikästhetik im besonderen verstossen.

Mit Verlaub, meine Herrschaften: die praktische Ausübung einer Kunst ist noch immer der Weisheit der Theoretiker um einige Meilen voraus gewesen. Das müssten wir eigentlich aus der Kunstgeschichte gelernt haben und uns darum hüten, ein Verdikt nach allgemein ästhetischen Grundsätzen zu fällen, die vielleicht gerade in dem Augenblicke, wo wir sie zur Richtschnur unseres Kunsturteils machen, innerlich bereits überwunden sind. Überdies hat Strauss sicherlich derartige Erwägungen schon selbst angestellt, ist aber doch an die Komposition der „Salome“ gegangen, weil er, der reichste Orchesterkolorist aller Zeiten, just bei diesem Stoffe das fand, was ihn reizen musste: auf der einen Seite das faulige Milieu einer innerlich zerfressenen, dem Absterben verfallenen orientalischen Kultur, in die Johannes der Täufer (Jochanaan) wie der erste Mensch jener neuen, reineren Kultur hineinragt,

welche der von ihm verkündete Christus der Welt zu bringen damals eben im Begriffe war. Und zwischen diesen beiden Kulturen ein herrliches Weib, das in tiefster Seele ächzt unter der Schwüle der Atmosphäre im blutschänderischen Hause von Herodes und Herodias. Bei einem Gelage im Palast überkommt sie der Ekel so stark, dass sie hinausläuft aus der Halle in den nächtlich dunkeln Hof. Und da sieht sie den Propheten Jochanaan, vor dessen strafenden Worten alle zittern, der in seiner herben Keuschheit und asketischen Erscheinung so ganz anders ist als alle Männer ihrer Sphäre. Sie drängt sich liebesehnend, nach Genuss lechzend, an ihn heran, und als er ihr Werben streng zurückweist und ihre Liebesworte mit Flüchen lohnt, da erwacht die Tigernatur dieses Weibes. Sie fordert von Herodes, den sie durch ihren Tanz aufs höchste entflammt hat, den Kopf des so grausam Geliebten, nur damit sie ihren Willen hat und den Mund des Jochanaan küssen kann. Dass ein Musiker von der Eigenart Richard Strauss' sich von dem Gedanken lebhaft angezogen fühlen musste, in diesen Irrgarten von Liebe, Hass, Wollust, Grausamkeit und Wahnsinn, in dieses schwüle Milieu mit den tausend Lichtern seiner individualisierenden Musik hineinzuleuchten, ist so begreiflich, dass man darüber kein Wort zu verlieren braucht. Die Hauptfrage ist: hat Strauss die grosse, schwierige Aufgabe, die dieser Stoff ihm als Musiker bot, gelöst? Hat er auf diesem Boden ein Werk von dauernder Bedeutung geschaffen?

Die erste Frage ist ohne weiteres zu bejahen. Es ist dem Komponisten in der Tat gelungen, ein in modernster Farbenpracht schillerndes, von pulsierendem Leben erfülltes Werk zu schaffen und mit seiner Musik zum Ausdeuter all der Geheimnisse Salomes und ihrer Umgebung zu werden. Allerdings wendet er dazu Mittel an, die so ungeheuer sind wie das ganze Unternehmen. Ein Orchester von 110 Musikern fordert Strauss und an jeden dieser Musiker stellt er die höchsten Anforderungen; den Instrumenten, deren Zahl er um das „Heckelphon“ (zwischen Englischhorn und Bassklarinette stehend) bereichert, verlangt er die scheinbar unmöglichsten Schwierigkeiten und Klangwirkungen ab; auch die Gesangskräfte zwingt er zu den höchsten Anstrengungen unter den schwierigsten Bedingungen. Der Schwerpunkt der Musik liegt im Orchester. Hier tauchen die Motive, die das ganze Werk durchlaufen, in den verschiedensten instrumentalen Einkleidungen, rhythmischen und tonalen Umformungen auf. Aber diese Motive sind meist sehr kurz, ausgeführte Melodieen finden sich sehr selten, jene Kurzatmigkeit der modernen Musik, die in ihr immermehr zur Herrschaft gelangt, finden wir auch bei der „Salome“. Nur an verhältnismässig wenigen Stellen, wie z. B. in den Gesängen des Jochanaan, der Szene, in der Salome auf den Todesschrei des Propheten wartet, dem Schleiertanz und dem Schlussgesang der Salome strömt der musikalische Fluss breit und längere Zeit unbehindert dahin. Wenn man die Musik zur „Salome“ kurz charakterisieren will, so möchte man sagen, dass sie Ausdruckskunst im höchsten Grade, aber nicht Empfindungskunst ist. Mosaikartig aus kleinen und kleinsten Teilen zusammengesetzt, sucht sie zu individualisieren, zu schildern, nicht aber die Regungen der Seele in uns zu lösen. Es ist eine unruhevolle Musik, in der selbst das geübte Ohr kaum einige Male eine Tonart feststellen kann. Ein fortgesetztes Ineinanderfliessen von Akkorden, ein steter Wechsel von Zeitmass und Vorzeichnung, eine Häufung von raffinierten Effekten der Orchestration halten zwar das Interesse des Hörers immer wach und bereiten ihm immer neue Überraschungen, lassen ihn aber andrerseits zu einem ruhigen Genusse nur für Augenblicke kommen.

Das Orchester steht durchaus im Vordergrunde, während die Singstimmen wesentlich zurücktreten. Das letztere folgt nicht nur aus der durchaus deklamierenden Behand-

lung der Singstimmen, die sich in den schwierigsten Intervallen bewegen, sondern auch daraus, dass sie durch das Riesenorchester in vielen Fällen vollständig übertönt und sehr oft wenigstens teilweise gedeckt werden. Organe von nicht aussergewöhnlicher Tragkraft werden gegen die Gewalt des Orchesters fast machtlos sein. Dadurch geschieht es, dass die Textworte nur zum allerkleinsten Teile verständlich sind, so dass in diesem Punkte ein bedauerliches Zurückweichen von dem Wagnerschen Grundsatze der Vorherrschaft der Dichtung festzustellen ist. Alle Übertreibung rächt sich. Weil Strauss in der „Salome" die Orchestersprache über die zulässige Grenze hinaus ausgebildet hat (er arbeitet auch sehr stark mit Effekten, die mehr Geräusche als Töne darstellen), deshalb muss schliesslich das Wort der Dichtung im Überschwall der Töne ersticken, obwohl der Komponist, wie zu Anfang dargelegt wurde, an seine Arbeit mit der festen Absicht herangegangen ist, die Dichtung im Wagnerschen Sinne zu Ehren zu bringen. Dass es an harten Dissonanzen, schrillen Missklängen nicht mangelt, erklärt sich leicht aus dem ausgesprochen chromatischen Charakter dieser Musik. Aber schliesslich klingt doch alles gut zusammen und man kann nur die Souveränität bewundern, mit der Strauss über all diese scheinbar so widerstrebenden Tongewalten gebietet. Der stärkste Beweis für die innere Kraft seiner Musik liegt für mich zunächst einmal in dem grossen Zuge, der das Ganze durchweht und ein Zerflattern in Teilwirkungen verhindert, und in der reinigenden Wirkung, die sie in der letzten Szene bewährt. Denn gerade diese in der Dichtung abstossendste Situation wird durch die Musik emporgehoben und verklärt, so dass sie das Widerwärtige verliert. Und das ist für mich die unwiderlegliche Bekundung dessen, dass wir es in „Salome" mit einem ernsten und echten Kunstwerke zu tun haben.

Freilich dürfte auch diese neueste musikdramatische Schöpfung des genialen Führers unserer Modernen kein dauerndes Leben auf der Bühne haben, denn es fehlt ihr der Ewigkeitswert. Wie die Handlung uns zwar mächtig erregt, aber nicht erhebt oder erschüttert, weil sie nicht das allgemein Menschliche und darum immer Gültige, sondern einen krassen Ausnahmefall menschlicher Dekadenz uns vorführt, so ist auch die Musik zu sehr individualisiert und spezialisiert, als dass sie eine für alle Zeiten verständliche Sprache reden könnte. Als Dokument der Musik unserer Zeit wird „Salome" immer genannt und vielleicht von Zeit zu Zeit auch wieder aus geschichtlichem Interesse neu einstudiert werden; auch die Musiker werden sie künftig mit Eifer studieren und schätzen als eine unerschöpfliche Fundgrube feinster Instrumentationskunst und haarscharfer musikalischer Charakteristik. Aber den grossen Dauerwerken der musikalischen Weltliteratur wird sich „Salome" nicht anreihen. Sie ist noch das geniale Produkt einer Übergangszeit, aber dabei doch ein Werk, das von dem grossen Wollen und Können seines Schöpfers deutlich Zeugnis ablegt und an dem man daher nur mit dem Hute in der Hand Kritik üben kann.

Die Aufführung stand unter Ernsts v. Schuch Leitung, der sich damit wieder als einer unserer allerersten Dirigenten erwies, und war eine Ruhmestat der Dresdener Hofoper, die ihre besten Kräfte einsetzte und dem Werke zu einem grossen ehrlichen Erfolge verhalf. Frau Wittichs Naturell liegt zwar weit ab von der dämonischen Salome, aber sie gab in dieser Hinsicht, was nur irgend in ihren Kräften stand; gesanglich war ihre Leistung höchster Anerkennung wert. Mustergültiges in Gesang und Spiel boten die Herren Burrian (Herodes) und Perron (Jochanaan). Von den übrigen Mitwirkenden seien noch die Damen v. Chavanne und Eibenschütz sowie die Herren Jäger, Rüdiger, Plaschke, Wachter, Nebuschka, Erl, Kruis, Grosch, Saville und Rains genannt. Die Königliche Kapelle hat an dem Erfolge des Tages einen gewaltigen Anteil.



BÜCHER

41. Ludwig Ritter von Köchel: W. A. Mozart. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner Werke. Zweite Auflage bearbeitet und ergänzt von Paul Graf Waldersee. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Drei Grosstaten sind es, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für das Aufblühen der praktischen Pflege Mozartscher Kunst bahnbrechend waren: 1. die jetzt in vierter Auflage erscheinende klassische Mozartbiographie von Otto Jahn (bearb. von Deiters, Bd. I herausgekommen im Herbst 1905, II. Bd erscheint 1906); 2. das eng an dieses Werk sich anschliessende grosse chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Werke W. A. Mozarts von Köchel und 3. als Krönung des Ganzen die in den Jahren 1877—1883 durch das Welthaus Breitkopf & Härtel durchgeführte und fortgesetzt ergänzte erste Partitur-Gesamtausgabe der Werke des Meisters in 80 Foliobänden. Die Neuausgabe des 1862 erstmalig erschienenen, allen Mozartforschern und wahren Mozartfreunden unentbehrlichen Köchelkataloges bietet dankenswerter Weise neben dem lebenswahren Bilde auch einen ausführlicheren von C. V. Reusch (Cannstatt) bearbeiteten Lebensabriss des um die Mozartsache so überaus verdienten Verfassers, der, wie jetzt erst allgemeiner bekannt wird, letztwillig noch 15000 Gulden für das Zustandekommen der Gesamtausgabe bestimmte. Geboren am 14. Januar 1800 zu Stein a. d. Donau erwarb er sich nach einer nicht sehr glücklich verlebten Jugendzeit in Wien die philosophische Doktorwürde und wurde infolge seiner Charaktereigenschaften und seines vielseitigen Wissens — er war ebenso tüchtiger Humanist wie Botaniker und Mineraloge — bald Erzieher in vornehmen Häusern; von 1827—43 waren ihm die Söhne des Erzherzogs Carl anvertraut. Von da ab zog sich K. ins Privatleben zurück, machte weite Studienreisen und widmete sich als begeisterter Musikfreund und Kenner von nun an mehr und mehr seiner Lieblingsaufgabe: der systematischen Sammlung und Registrierung aller Mozartwerke, die er in einem gross angelegten Kataloge chronologisch-thematisch verzeichnen und beschreiben wollte. Das ist ihm denn auch nach Jahren angestrengtester Sammeltätigkeit, die ihn wiederholt auf Reisen führte, in meisterlicher Weise geglückt, wie allgemein bekannt ist. Seit 1863, also nachdem sein epochemachendes Werk erschienen war, siedelte K. dauernd nach Wien über und starb dort 1877 im Palais seines ehemaligen Zöglings, Feldmarschall Erzherzog Albrecht, bei dem er Wohnung auf Lebenszeit erhalten hatte.

Aus der warmherzigen Widmung, mit der Köchel sein Werk seinem Freunde Otto Jahn übergab, nachdem letzterer in den Jahren 1856—59 seinen vierbändigen „W. A. Mozart" veröffentlicht hatte, geht hervor, dass Jahn fast gleichzeitig mit Köchel und unabhängig von ihm Vorarbeiten zu einem Mozartkataloge in Angriff genommen hatte. Nachdem er aber von Köchels Vorhaben Kenntnis erhalten, überliess er diesem sein ganzes wertvolles Material zur freien Benutzung und setzte ihn so in den Stand, sein Werk rascher und vollständiger zum Abschluss zu bringen, gewiss ein schöner Zug von Neidlosigkeit im Charakterbilde des grossen Biographen. So kam wohl erstmalig auf dem Gebiete der Musikwissenschaft ein Werkverzeichnis zustande, das

durch Vollständigkeit, Vielseitigkeit und praktische Anordnung des Stoffes für alle späteren ähnlichen Kataloge vorbildlich geworden ist (vgl. z. B. den Weberkatalog von F. W. Jähns) und sich von Anfang an die allgemeinste Anerkennung der musikalischen Welt erworben hat.

Die im Laufe der Jahre infolge der von Köchel selbst so mächtig geförderten Entwicklung der Mozartforschung immer nötiger gewordene Neuauflage, wie sie nunmehr in der Bearbeitung des langjährigen Mitarbeiters der Gesamtausgabe Paul Graf Waldersee vorliegt, hat in grosser Vollständigkeit die seit 1862 bekannt gewordenen Ergebnisse der Mozartforschung berücksichtigt, indem sie vor allem die vielen von Köchel selbst in seinem Handexemplar eingetragenen Zusätze, Verbesserungen und Änderungen aufgenommen hat. Dann aber sind die seit Köchels Tode vielfach hervorgetretenen Forschungen und Funde neuer oder verschollen gewesener Mozartwerke bis in die neueste Zeit hinein nachgetragen.[1])

Von diesen neueren Funden sind wohl die wertvollsten: das schon veröffentlichte konzertante Quartett für Bläser mit Orchester[2]) (Anh. 9); das in Paris befindliche noch ungedruckte D-dur Violinkonzert (K. 271 a) aus dem Jahre 1777; die mit der früher verschollenen zweiten Pariser Symphonie wahrscheinlich identische B-dur Ouvertüre (vor einigen Jahren in Paris in alten gedruckten Stimmen aufgefunden und durch den Dresdener Mozart-Verein im Januar 1903 erstmalig in Deutschland aufgeführt); ferner die reizvolle Musik zur Pantomime „Les petits riens" (Anh. 10); ein zweisätziges Klaviertrio D-dur (im British-Museum) und ein Klavier-Rondo K. 511 a (ebendaselbst), letztere beiden Stücke noch ungedruckt. Von hohem Interesse sind die Zusätze zu den Anmerkungen zu Don Juan (K. 527) und zum Requiem (K. 626). Die 1896 aufgefundene jetzt in Graz im Privatbesitz befindliche Prager Abschrift der Don Juan-Partitur wird hoffentlich dazu beitragen, die schon von Jahn 1867 bekämpfte auf Guglers Veranlassung entstandene Weglassung der Posaunen im zweiten Finale wieder aufzugeben, da die Echtheit dieser so wichtigen Stimmen nach den neuesten Forschungen nicht mehr bezweifelt werden kann.

Eine kleine chronologische Unmöglichkeit scheint vorzuliegen in der noch von Köchel selbst herrührenden Einordnung eines gleichfalls unveröffentlichten Orchestermenuetts (C-dur) als No. 25a. Mozart hat zwar schon in seiner dritten Symphonie (Es-

---

[1]) Aufgefallen ist mir bei K. 620 (Zauberflöte) die Nichterwähnung des vor einigen Jahren von G. R. Kruse entdeckten, bis dahin unbekannten Duetts (Tamino und Papageno), das als Musikbeilage zum 7. Heft der von R. Genée herausgegebenen Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde (1899) erstmalig im Klavierauszuge von Dr. A. Kopfermann veröffentlicht worden ist.

[2]) Zu diesem herrlichen Werke, das inzwischen durch die Meininger Hofkapelle allgemeiner bekannt geworden ist, möchte ich bemerken, dass seine jetzige Gestalt zweifellos nicht die ursprüngliche sein kann. Man hält es nämlich für identisch mit der 1778 in Paris komponierten „Sinfonie concertante". Diese war aber nachweislich für Flöte, Oboe, Horn und Fagott geschrieben, während das aufgefundene Werk Oboe (als erste Stimme), Klarinette, Horn und Fagott hat. Dieser auffallende Unterschied ist bis jetzt nicht hervorgehoben worden, auch nicht in der 4. Auflage des „Jahn", und er kann nur so erklärt werden: entweder handelt es sich um ein anderes Werk Mozarts, oder aber Mozart hat die Änderung vorgenommen, als er es „aus dem Gedächtnis" nach seiner Rückkehr von Paris wieder aufsetzte. Vergl. hierzu seinen Brief vom 3. Oktober 1778, wo er berichtet, dass er die drei Symphonieen und die „Sinfonie concertante" an Le Gros verkauft habe und die Absicht ausspricht, diese Werke, deren Manuskripte er weggegeben hatte, später wieder aufzuschreiben.

dur K. 18) aus dem Jahre 1764 zwei Klarinetten (mit zwei Hörnern und Fagott) angewendet, das volle Bläserchor (also mit Flöten, Oboen, Klarinetten usw.) der Wiener Zeit aber sicher nicht vor 1778, nämlich in den Pariser Orchesterwerken. Die Veröffentlichung des kleinen Stückes würde hier sofort Klarheit bringen, da alle die späteren Tänze mit vollem Orchester sich durch grosse Reife der Melodiebildungen auszeichnen.

Die Echtheit der durch ein Autograph nicht belegten F-dur Symphonie K. 98 kann wohl mit Recht angezweifelt werden. Selbst für die Zeit um 1770 findet sich bei Mozart nichts, was auch nur annähernd so sehr den Stempel der Dürftigkeit in der Erfindung und Ungeschicklichkeit in der Ausführung und Instrumentierung an sich trägt, wie diese Symphonie. Man braucht nur die Nachbarwerke derselben Gattung (K. 96 und 97) anzusehen, um sofort den ganz bedeutenden Unterschied zugunsten der letzteren zu erkennen. Von der Anführung einiger weiterer kleiner Berichtigungen und Bemerkungen, die ich mir noch notiert habe, soll hier abgesehen werden. Was die in den letzten Jahrzehnten entstandenen zahllosen Bearbeitungen Mozartscher Werke anbetrifft, so hat der Herausgeber von ihrer Aufzählung Abstand genommen, um den Umfang des Werkes, der jetzt schon um 125 Druckseiten gewachsen ist, nicht ins Ungemessene zu steigern.

Eine berechtigte Ausnahme aber macht die mit so allseitigem Beifall aufgenommene 1901 veröffentlichte Alois Schmittsche Bearbeitung der grossen c-moll Messe (K. 427), indem fast das ganze Vorwort zur neuen Partitur zum Abdruck gekommen ist. (Vgl. den Aufsatz zur Messenergänzung in diesem Hefte.) Alles in allem darf die Neuauflage des „Köchel“ als eine durchaus gelungene und dem heutigen Stande der Forschung in weitgehender Weise entsprechende bezeichnet werden um so mehr, wenn man die oft unübersteiglichen Schwierigkeiten bedenkt, die der Auffindung und Aufschliessung der zahllosen weit zerstreuten Quellen entgegenstehen, aus denen bei solchen Arbeiten geschöpft werden muss.[1]) Die Ausstattung des Buches ist die bei Breitkopf & Härtel gewohnte sorgfältige und geschmackvolle, und es steht zu hoffen, dass bei der jetzt in so erfreulichem Aufschwung begriffenen Mozartpflege bald jede grössere Musikbibliothek im Besitze des neuen „Köchel“ sein wird. Ernst Lewicki

42. **W. A. Mozarts Leben** nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek. Verlag: J. Taussig, Prag.

Das vorliegende Werk ist ein Faksimiledruck der ersten Ausgabe (1798) mit den Lesarten und Zusätzen der zweiten vom Jahre 1808. Also keine Gelegenheitsschrift zu des Meisters 150. Geburtstage, sondern eine getreue Wiederholung der ersten quellenmässigen, oft zitierten Biographie Mozarts, von der sich nur eine geringe Anzahl Exemplare erhalten hat. Otto Jahn urteilte über diese enthusiastische Schrift: „Was dieser vortreffliche, wohl unterrichtete und Mozart aufrichtig ergebene Mann berichtet, ist zuverlässig und wahr.“ Dem hübsch ausgestatteten Neudruck gab Dr. Ernst Rychnovsky ein Geleitwort, das uns über den Verfasser Aufschluss gibt, der das Glück gehabt hatte, Mozart persönlich kennen zu lernen, und unter dem Eindruck der Prager Mozartbegeiste-

[1]) Für die Neuauflage erwähnt das Vorwort als Quellen: 1. das Handexemplar Köchels; 2. den 1889 erschienenen Nachtrag zum Verzeichnis; 3. die Gesamtausgabe mit den zugehörigen Revisionsberichten; 4. die dritte Auflage der Jahnschen Bibliographie; 5. die „Mozartiana“ von Nottebohm (1880). Ferner wurden Beiträge benutzt der Herren W. Barclay Squire (London); Joh. Ev. Engl (Salzburg); Dr. A. Kopfermann (Berlin); Ch. Malherbe (Paris) und E. Lewicki (Dresden). Es ist wohl anzunehmen, dass noch mancher musikalische Forscher und Sammler etwas Neues hätte beisteuern können, wenn ihm eine Aufforderung zugegangen wäre oder er sich nach Bekanntwerden des Planes einer Neuauflage selbst an den Herausgeber gewandt hätte.



rung seine Biographie niederschrieb. Möge das verdienstvolle Buch bei seinem dritten Gang die Gunst der Leser erneut gewinnen.

43. **Carola Belmonte:** Die Frauen im Leben Mozarts. Verlag: Gebr. Reichel, Augsburg.

Gerade recht zum Mozart-Gedenktag kommt ein würdig ausgestattetes Buch von Carola Belmonte. Alle Beziehungen Mozarts zu den Frauen: Mutter, Schwester, Gattin, und alle Frauen, die je ihm nahegestanden, werden hier in klarer Weise auf Grund eindringender Quellenforschung anschaulich geschildert. Zahlreiche Bilder und Faksimiles tragen zum Verständnis und zur Ergänzung des Buches bei. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

44. **W. A. Mozarts Werke.** Gesamtausgabe. Serie XXIV (Supplement) No. 62. Fünf Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott. Herausgegeben in Partitur von Ernst Lewicki. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1905.

Als Vorlage für die Herausgabe der vorliegenden Divertimenti zu je fünf Sätzen diente eine vergriffene alte Sammlung von Harmoniemusik, die der Herausgeber vor einigen Jahren im Archiv der Hofmusikalienhandlung von C. A. Klemm in Dresden vorfand. Der Titel lautet: „Trois Serenades pour deux Clarinettes, deux Cors et Basson, composées par W. A. Mozart, Livre I et II, Bonn chez N. Simrock, Verl. No. 926"; sie werden schon von Otto Jahn unter den nicht beglaubigten Kompositionen für Harmoniemusik erwähnt (I. Aufl. Bd. IV, S. 117, Anm. 18). Die letzte dieser sechs Serenaden besteht aus fünf wohl kaum von Mozart selbst arrangierten Arien aus „Figaro" und „Don Juan", während die fünf anderen sehr reizvolle Originalkompositionen sind, die später durch fehlerhaftes, ungeschicktes und dazu überflüssiges Hinzusetzen von zwei Hörnern stark entstellt und ziemlich unbrauchbar geworden waren. Da es bis jetzt nicht gelungen ist, die Handschrift Mozarts oder sonst einen authentischen Nachweis über die Entstehung dieser Stücke aufzufinden, so können vorerst nur die Gründe angegeben werden, welche die Autorschaft Mozarts wahrscheinlich machen.

Was zunächst die inneren Gründe anlangt, so sprechen die in meisterhaft dreistimmigem Satze (wie ihn Mozart in seiner Wiener Periode schrieb) gehaltenen Stücke mit ihrer ebenso blühenden wie originellen Mozart-Melodik sowie ihrer so ganz auf den Charakter der drei Blasinstrumente berechneten Klangwirkung (die praktisch erprobt ist), so entschieden für Mozarts Autorschaft, dass die sehr schätzbaren Beurteilungen von vier namhaften Mozartkennern: Richard Mühlfeld, Ernst Naumann, Carl Reinecke und Alois Schmitt für die Echtheit der Divertimenti durchgehends günstig lauteten. Prof. E. Naumann hat s. Z. zuerst die Authentizität der beiden Hornstimmen, die völlig unmozartisch und höchst ungeschickt, ja oft geradezu fehlerhaft zugesetzt sind, angezweifelt und in einer nach der Vorlage hergestellten Partitur die nötigen Änderungen und Verbesserungen eingetragen, wodurch diese Stimmen wenigstens brauchbar geworden sind. Später hat er sich mit dem Herausgeber dahin geeinigt, dass es richtiger sei, die Hörner ganz zu streichen, da sie offenbar überflüssig und dem an sich schon ungemein vollen Zusammenklang der drei Holzbläser eher schaden wie nützen dürften. Die Klangwirkung der dreistimmigen Fassung ist von Musikdirektor R. Mühlfeld (Meiningen) praktisch geprüft und für gut befunden worden, ebenso hatte der Herausgeber Gelegenheit, die Stücke in einem Kreise von musikkundigen Freunden blasen zu hören und sich ebenfalls von der vorzüglichen Klangwirkung zu überzeugen, die der von Mozarts übrigen Klarinettenkompositionen durchaus entspricht.

Den musikalischen Gehalt der höchstwahrscheinlich für den v. Jaquinschen

Freundeskreis in Wien geschriebenen Stücke betreffend, so finden sich, was auch E. Naumann bestätigt hat, darin zahlreiche melodische, harmonische und kontrapunktische Feinheiten vor, wie sie in der Zeit nach 1782 bei Mozart häufig vorkommen und wie sie ein blosser Nachahmer Mozarts niemals zustande gebracht hätte. So zeigen die zum Teil weit ausgeführten Schlussrondos von 1—4 viele echt Mozartsche Einfälle, wie man sie in Nachbildungen nirgends findet. Die Ursprünglichkeit und Frische der Melodieen tritt hier ebenso wie in mehreren der Menuett-Trios besonders hervor.[1])

Sehr auffallend ist ferner die grosse innere Verwandtschaft der langsamen Sätze mit den ebenfalls für den obengenannten Kreis komponierten schönen Gesangsterzetten (Kanzonetten) mit Begleitung von Klarinetten und Bassetthörnern (K. V. 436—439 und 549), sowie mit den erst vor einigen Jahren veröffentlichten zwölf kleinen, aber weit weniger bedeutenden Bassetthornduetten (Serie XXIV No. 58). Als Entstehungszeit für die Divertimenti können die Jahre 1783—1785 angenommen werden, und zwar dürfte die erstgenannte Jahreszahl die wahrscheinlichere sein, da im eigenen thematischen Katalog Mozarts (begonnen am 9. Februar 1783) nichts von den Stücken erwähnt wird. Übrigens sollen auch die genannten Terzette K. V. 436—439 nach Köchel im Jahre 1783 entstanden sein.

Was die äusseren Gründe anbetrifft, die man zugunsten der Echtheit heranziehen kann, so ist zunächst darauf hinzuweisen, dass schon sehr frühzeitig Auszüge aus diesen Divertimenti in der Form von Streichtrios gedruckt worden sind, was bei Nachahmungen wohl kaum vorkommen dürfte. So verdankt der Herausgeber Herrn Dr. Bornemann in Eisenach den Nachweis, dass Artaria & Co. in Wien (etwa um 1810) drei Streichtrios unter dem Titel „Drei Terzetti facili" für zwei Violinen und Violoncell (C, D und F-dur) veröffentlicht haben, die aus Sätzen der vorliegenden Divertimenti zusammengestellt und neuerdings bei C. F. Schmidt in Heilbronn herausgekommen sind. Auch bei André (Offenbach) sind diese Streichtrios erschienen. Ferner zitiert Köchel (Anh. 229) vier Sätze „Petites pièces pour deux cors de Bassette et Basson par W. A. Mozart Livre I" (Breitkopf & Härtel), die dem Herausgeber vorlagen und bis auf den vierten Satz, der offenbar gefälscht ist und stark gegen die anderen drei abfällt, dieselbe Herkunft haben wie die Trios bei Artaria und Schmidt.

Schliesslich ist nicht unwichtig, dass auch die ursprüngliche dreistimmige Fassung der Divertimenti (also ohne die Hörner) bereits im alten Hofmeister-Katalog aufgeführt wird, wie der Herausgeber nachträglich in Erfahrung brachte.

Die Serie XXIV der Gesamtausgabe, die bekanntlich auch unbeglaubigte Werke enthält, konnte die vorliegende Sammlung um so eher aufnehmen, als es sich dabei um wertvolle, auch heute noch ansprechende Musik handelt und von Mozart ausser den vorliegenden keine weiteren Harmoniemusiken mit führender Klarinette bekannt sind. Zweifellos werden die Bläser unsrer guten Orchester und Tonkünstlervereine gern gelegentlich das eine oder andere dieser reizvollen Stücke zur Aufführung bringen, ebenso wie sie ein willkommenes Studienmaterial für die Musikschulen abgeben dürften. Um

---

[1]) Die diesem Heft in einer notengetreuen Übertragung für Klarinette (Violine) und Klavier beigegebenen Proben sind geeignet, den liebenswürdigen Charakter dieser leichten aber feinen Musik zu veranschaulichen, wenn auch der eigentliche Klangreiz in der vorliegenden Fassung verloren geht. Dass die Stücke alle in B-Tonarten stehen, liegt daran, dass sie durchgehends für B-Klarinetten geschrieben sind. Besonders sei auf das b-moll Trio des mitgeteilten Menuetts hingewiesen, das in seiner Originalität und Schwermut ganz und gar dem innersten Wesen Mozarts entspricht, der bekanntlich nicht immer nur graziöse und lustige Musik gemacht hat.

sie aber auch den weiteren Kreisen der Musikfreunde zugänglich zu machen, beabsichtigen die Verleger, eine Übertragung für Violine, Bratsche und Violoncell zu veröffentlichen.

Ernst Lewicki

45. **W. A. Mozart**: Trio in Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell (Viola oder Horn) nach dem Quintett für Horn und Streichinstrumente, Werk 407, bearbeitet von Ernst Naumann. — Konzert in D-dur für Horn, Werk 412. Ausgabe für Viola übertragen von Gaston Marchet, Klavierbegleitung von H. Kling. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenngleich das dreisätzige, sehr frische und gefällige Quintett Mozarts für Horn und Streichinstrumente an Wert dem bekannten Klarinettenquintett nicht gleichkommt, so wird es doch in der vorliegenden trefflichen Bearbeitung von Naumann, die ebenso wie das Brahmssche Horntrio in dreifacher Gestalt gespielt werden kann, sich viele Freunde erwerben. Der Bearbeiter hat die Hornstimme genau beibehalten, resp. für Viola oder Violoncell übertragen. Die Fassung für Klavier, Violine und Viola kommt dem entschieden vorhandenen Bedürfnis nach derartigen Trios entgegen. — Bratschisten werden auch gern zu der Übertragung des Mozartschen Hornkonzerts greifen und nur bedauern, dass dieses nur aus zwei Sätzen besteht; auch die übrigen Hornkonzerte Mozarts dürften, so sehr sie auch auf dieses damals noch nicht alle Töne hergebende Instrument zugeschnitten sind, für Bratsche sich gut eignen. Die sorgfältige Bezeichnung der vorliegenden Übertragung sei besonders hervorgehoben.

Wilhelm Altmann





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 32—42. — „Zum Kapitel Opernregie“ verlangt E. Hohlfeld Lebenswahrheit neben Klarheit der Handlung und musikalische Regisseure. Mit Bach befasst sich der Artikel „Quoniam tu solus sanctus“ von E. Liepe, mit Schubart „Aus dem Leben eines Dichtermusikers“ von E. Segnitz, mit Wagner die Artikel „Goethe und R. Wagner“ von Max Morold, „R. Wagners Gedichte“ von E. Kloss und „Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners“.

KUNSTWART (Leipzig) 1906, No. 1 und 2. — Felix Weingartner analysiert „Die erste Ouvertüre zu Cornelius ‚Barbier von Bagdad‘“; er vergleicht ihren Schlusseffekt mit dem Schluss von Berlioz' „Benvenuto Cellini“-Ouvertüre und nennt sie „ein Meisterstück, eine der besten heiteren Opernouvertüren, die überhaupt geschrieben worden sind.“ — „Musikalisch“ überschreibt Richard Batka eine geistvolle Plauderei, in der er sagt, blosse Feinhörigkeit bedinge noch kein wahrhaft musikalisches Talent, und den vieldeutigen Begriff „Musikalisch“ definiert er als „eine seelische Disposition; eine besondere Art der Phantasie, die sich gerade im Reich der Tonwelt bewährt.“

RIVISTA D'ITALIA (Rom) 1905, No. 9. — Die Abhandlung „L'infinito nella musica“ von L. A. Villanis geht von Schellings Transzendentalphilosophie aus und beruht zum grossen Teil auf Gedanken der Schillerschen Ästhetik, trägt daher auch viel deutsche Färbung an sich.

NUOVA ANTOLOGIA (Rom) 1905, No. 810. — Die „Rassegna musicale“ des Heftes behandelt die Kirchenmusikkongresse in Rom und in Strassburg, die Haltung des Papstes gegenüber der Reform der Kirchenmusik und den Tod Francesco Tamagno's.

THE NINETENTH CENTURY (London) 1905, No. 344. — Frederick Verneys Artikel „A municipal concert hall for London“ enthält eine glänzende Schilderung des musikalischen Lebens in London und davon ausgehend eine schöne Übersicht über die dortigen sozialen Verhältnisse.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1905, No. 9—10. — Hans Pfitzner wendet sich in einem „Bühnentradition“ betitelten Artikel gegen die Schlamperei in musikalischen Dingen. Er fordert auf zur Verbesserung der bestehenden Missbräuche und tut die Zerrüttung der Zustände sehr schön an dem Adagio im Anfang der „Freischütz“-Ouvertüre als Beispiel dar.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 11. — Karl Schmidts Artikel „Was sollen wir singen?“ enthält eine Zusammenstellung guter geistlicher Musikliteratur.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 59—62. — Paul de Stoecklins Studien „Französisches Musikleben“ behandeln in ihrer Fortsetzung „Die französische Musik, ihre Etappen und Namen“ und bieten einen glücklich gruppierten Überblick über die historische Entwicklung der französischen



Musik und ihre bedeutendsten Vertreter. Eugen Schmitz behandelt das Thema „Volkstümliche Musikaufführungen" und betont den Wert der öffentlichen Konzerte zur Popularisierung klassischer Musik. „Rudolf Louis' symphonische Phantasie ‚Proteus'" wird von Detlef Schultz besprochen; ohne den Eigenwert des Werkes zu schmälern, betont der Verfasser dessen Anknüpfung an Wagner, Liszt und Bruckner und lobt ebenso sehr Louis' architektonische Kunst wie dessen geistvolle programmatische Gestaltung.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1906, No. 3. — Über „Richard Wagner und Otto Wesendonk" berichtet Erich Kloss auf Grund der neuen Goltherschen Veröffentlichung. „Max Regers Sinfonietta" wird von Ludwig Riemann analysiert. Über „Die Hammerklaviere" handelt eine Studie von A. Pfeiffer; ein Gedenkartikel von Walter Domansky („Friedrich Curschmann und seine Rose") knüpft an den 100. Geburtstag des Sängers Curschmann an; „Der Choral" erfährt eine gründliche theoretische Besprechung durch M. Koch; „Siegfried Wagners ‚Bruder Lustig'" wird von Ferdinand Pfohl ausführlich gewürdigt.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 20. — Das Heft enthält die Fortsetzung des Artikels „Die Quintenspirale" von Hans Schmidkunz.

KISSINGER SAALE-ZEITUNG 1905, No. 249. — Der Artikel „Baldurs Tod in Düsseldorf" verbreitet sich ausführlich über Wesen und Wert des Kistlerschen Musikdramas.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14810. — Hugo Wittmanns Aufsatz „Jacques Offenbach" entrollt ein vortreffliches Bild der Persönlichkeit dieses „Meisters des musikalischen Frohsinns und Übermutes, aber auch der musikalischen Liederlichkeit".

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1905, No. 11. — Die Betrachtung „Was lehrt der III. Kunsterziehungstag" von Walter Lückhoff kommt zu dem Ergebnis, wir müssten stets dessen eingedenk sein, dass die Kunst dem Leben dienen müsse. Eine Satire von Ernst Ludwig Schellenberg betitelt sich „Ein Konzert" und enthält in geistvoll-spöttischem Gewand eine Menge bitterer Wahrheiten.

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, No. 10. — Gustav Beckmann widmet „Robert Radecke" ein Gedenkblatt zum 75. Geburtstag. Der am 31. Oktober 1830 in Dittmannsdorf in Schlesien Geborene entfaltete namentlich in den fünfziger Jahren als königlicher Kapellmeister in Berlin eine umfassende Tätigkeit; er hat z. B. zuerst Wagners Werke in den Konzertsaal eingeführt und als Direktor des „Instituts für Kirchenmusik" dieses reorganisiert.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 43/44. — Eine schöne Studie ist Paul Cohns „Geheimnis der Musik". Indem der Verfasser die geheimnisvollen Beziehungen der Tonwelt zum Seelenleben erläutert, kommt er zu dem Schlussergebnis: „Musik ist Psychologie in Tönen. Wo keine Seele ist, kann keine Seele widerklingen. Geniessen oder Nichtgeniessen — beides ist ein Bekenntnis." — In seiner Abhandlung „Die Eigenart des Beethovenschen Kunstwerkes" entwickelt Fritz Volbach, von Schillers Unterscheidung zwischen naiv und sentimentalisch ausgehend, die sentimentalische Natur Beethovens und bespricht dessen an Clementi und Haydn anknüpfende Klavierwerke.



NEUE OPERN

Sandro Blumenthal: „Sulamith", eine zweiaktige Oper, deren Text zum grossen Teil wörtlich aus dem Hohen Liede Salomonis entnommen ist, wurde vom Nürnberger Stadttheater für die nächste Saison erworben; der Komponist ist Italiener und hat seine musikalische Erziehung in Deutschland genossen.

Silvio Goto: „Toni", eine einaktige Oper, Text nach Heinrichs v. Kleist Novelle „Die Verlobung in San Domingo", hat den Preis der Grammophon-Gesellschaft davongetragen.

Juan Manén: „Akté", eine vieraktige Oper des spanischen Violinvirtuosen, ist von der General-Intendanz der Dresdener Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

München: Die Sommerfestspiele 1906 werden in nachstehender Weise stattfinden: Vom 2. bis 12. August finden sechs Mozart-Festvorstellungen im Residenztheater statt, vom 13. August bis 7. September 16 Festaufführungen Wagnerscher Werke im Prinzregententheater und zwar fünfmal die „Meistersinger", dreimal „Tannhäuser" und zweimal der „Ring des Nibelungen".

KONZERTE

Berlin: Die Musikalische Gesellschaft, früher unter Leitung von Wilhelm Berger, jetziger Dirigent Kapellmeister Ed. Levy, hat ihre dieswinterlichen Übungen wieder aufgenommen. Das öffentliche Konzert dieser Saison findet am 12. Februar in der Singakademie statt unter Mitwirkung nambafter Solisten.

Essen: Gustav Mahlers neueste Symphonie (No. 6) soll auf der Tonkünstlerversammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins ihre Uraufführung erleben.

Lübeck: In einem Bach gewidmeten geistlichen Konzert der Vereinigung für kirchlichen Chorgesang (Leitung: K. Lichtwark) in der St. Marienkirche wurde das Orgelkonzert in a-moll gespielt und zwar auf der Orgel im nördlichen Nebenschiff der Kirche (Totentanzkapelle). Dieses gut erhaltene Werk von 35 klingenden Stimmen zeigt noch den Zustand der Orgelbaukunst zu Bachs Zeiten. Sie wird von ihm während seines hiesigen Aufenthaltes bei Dietrich Buxtehude häufig gespielt worden sein und erscheint wohl geeignet, ein Bild von der originalen Klangwirkung Bachscher Orgelkompositionen, besonders in ihrem Wechselspiel zwischen „Hauptwerk" und „Rückpositiv" zu geben.

Warschau: E. N. v. Reznicek-Berlin ist zur Leitung von sechs Philharmonischen Konzerten verpflichtet worden.

Zwickau: Der vierte Abend des Zyklus historischer Orgelvorträge von Paul Gerhardt in der Marienkirche umfasste lediglich Kompositionen der

Familie Bach, und zwar solche von Johann Heinrich, Johann Christoph, Johann Michael, Johann Bernhard und Johann Sebastian.

TAGESCHRONIK

Waldemar von Baussnern hat soeben die neugeschaffene Partitur der Gunlöd, der in einem Skizzenfragment hinterlassenen dreiaktigen Oper von Peter Cornelius, vollendet. Durch Simrocks Edda-Übertragung mächtig berührt, schuf Cornelius die Gunlöd-Dichtung von 1866—1867. Von 1869 bis zu seinem Todesjahre 1874 arbeitete er mit grossen Unterbrechungen an den Klavierskizzen zur Gunlöd, doch blieb mehr als ein Drittel der Dichtung unkomponiert. Nach dem Tode des Dichterkomponisten erhielt Hoffbauer, ein früherer Schüler des Meisters, den Auftrag, nach den Skizzen eine Partitur herzustellen. Doch leider erwiesen sich seine und die von Lassen später vorgenommenen Bearbeitungen in technischer und stilistischer Beziehung als unzulänglich. Felix Mottl richtete einzelne Stücke der Gunlöd für den Konzertgebrauch ein, und Max Hasse gab 1894 im Auftrage der inzwischen verstorbenen Frau Professor Cornelius bei Breitkopf & Härtel einen Abdruck des Skizzenfragments heraus. Im Frühjahr 1904 wurde von Baussnern von der Familie Cornelius und Breitkopf & Härtel beauftragt, für die Gesamtausgabe der Werke von Peter Cornelius die Gunlöd völlig unabhängig von allen bisherigen Bearbeitungen lediglich auf Grundlage des Skizzenfragments zu ergänzen und zu instrumentieren, und in dieser Neugestaltung hat Direktor Max Martersteig (Köln) das Werk zur Uraufführung noch für diese Saison angenommen.

Dr. Hermann Stephani in Sonderburg wurde zum Dirigenten des Flensburger Lehrergesangvereins berufen.

Als Gesanglehrer an den städtischen Schulen in Aarau wurde Musikdirektor Emil A. Hoffmann in Aarau gewählt.

Kapellmeister Leo Blech in Prag erhielt das Ritterkreuz des Ordens der Kgl. Rumänischen Krone.

Ehrenchormeister Adolf Kirchl in Wien wurde vom Kaiser von Österreich durch das goldene Verdienstkreuz mit der Krone ausgezeichnet.

Dem Kgl. Musikdirektor Paul Blumenthal in Frankfurt a. O. ist der Titel Professor verliehen worden.

Auf dem Grabe des Komponisten Franz Koenen (1826—1904) in Leyden wurde ein Denkmal enthüllt.

TOTENSCHAU

Im Alter von 87 Jahren † in Düsseldorf der frühere Opernsänger Franz Becker, der, im Jahre 1819 in Mannheim geboren, in langjähriger Tätigkeit an ersten deutschen Bühnen (Mannheim, Hamburg, Leipzig, Wiesbaden, Breslau, Düsseldorf) als Bariton und nachher als Bassbuffo tätig war.

Hofopernsänger Max Zottmayer, ein gebürtiger Wiener, † in Kassel, 72 Jahre alt. Er gehörte von 1865—1890 der Kasseler Hofbühne an und war ein sehr beliebter Heldentenor.

Im Alter von 66 Jahren † der Konzertmeister am Stadttheater in Strassburg Joseph Hügel.

In Köln † am 12. November Sophie Haase-Bosse, Konzertsängerin und Gesanglehrerin am Konservatorium.



OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus: Gastspiele. Den Tristan von einem Herrn dargestellt zu sehen, der als Lyonel oder als Troubadour eine ganz passable Figur machen würde, das ist ein schmerzhafter Anblick. Die Generalintendanz hat uns den Anblick nicht erspart, als sie den für Wiesbaden ausersehenen Philipp Brozèl vom Mainzer Stadttheater in Berlin den Tristan spielen liess. Wie gesagt: es ist möglich, dass Herr Brozèl bei Flotow oder Verdi in allen Ehren besteht. Richard Wagner aber ist nichts für einen oft schönen, nie aber charakteristischen Gesang und eine Bötel nur um Geringes überragende Darstellungskunst. Neben ihm gastierte Frau Leffler-Burckard als Isolde. Das machte wieder alles gut. Gesangsmeister behaupten, bisweilen kämen bei Frau Leffler-Burckard einige Töne der Mittellage flach und klanglos heraus. Sie mögen recht haben. Aber es scheint mir eitel Beckmesserei, angesichts einer herrlichen Gesamtleistung solche Kleinigkeiten allzu hörbar anzukreiden. Wäre Frau Leffler-Burckard nicht das Bühnentemperament, das sie ist, ginge sie nicht so ganz auf in der dramatischen Situation, so könnte sie gewiss auch den strengsten Gesangsmeistern zu Dank singen. Seien wir indessen froh, dass sie weniger an ihre Stimme als ihre künstlerische Aufgabe denkt. — Das Gegenbeispiel zu dieser Art der Sängerin konnte man wenige Tage darauf, gleichfalls im Opernhaus, in aller Musse studieren. Frau Charles Cahier aus New-York trat als Dalila auf. Das war nun etwas für die Formalisten. Der Beweis wurde wieder einmal erbracht, dass auch eine halb schon versungene Stimme bei einer sorgfältigen Behandlung immer noch etwas annehmbares hergibt. Die sorgfältige Behandlung verlangt allerdings die Vermeidung jeglicher Aufregung. Einem Camille Saint-Saëns gegenüber ist diese Forderung ja leicht zu erfüllen, und so hatte denn Frau Cahier, die aus Amerika kommt, aus Frankreich stammt und ausserdem herrliche Toiletten trägt, auch ihren Berliner Erfolg. Willy Pastor

BREMEN: Mit einer dreiaktigen Oper Zenobia hat der Amerikaner Louis A. Coerne einen starken äusseren Erfolg bei der Uraufführung im hiesigen Stadttheater unter Leitung unseres tüchtigen Kapellmeisters Egon Pollak errungen. Sein Werk hat einen kosmopolitischen und eklektischen Charakter und sein Erfolg ist mehr der glänzenden äusseren Aufmachung des farbenprächtigen antiken Stoffes mit seinen Kriegeraufzügen, Priesterchören und Jungfrauenballets zuzuschreiben, als der inneren dramatischen Konsequenz und der reichen Psychologie der Charaktere, mehr der glanzvollen und effektreichen Instrumentation und dem sentimentalen Ausspinnen einiger nicht sehr in die Tiefe des seelischen Lebens dringender musikalischer Einfälle, als der wirklich fruchtbaren Ideenfülle und der Kraft der natürlichen dramatischen Steigerung der Musik. Immerhin, ein Erfolg im Geist der Goldmarkschen Königin von Saba ist nicht in Abrede zu stellen. Der Text behandelt Zenobia, die stolze und heroische Königin von Palmyra, jener berühmten alten Oasenstadt, die ja auch den farbenprächtigen Hintergrund zu Wilbrandts poetischem Meister von Palmyra abgibt. Als nach der Unterwerfung Ägyptens das palmyrenische Reich sogar dem weltbeherrschenden Rom gefährlich wurde, kam Kaiser Aurelian, besiegte Zenobia's Heer bei Antiochia und zerstörte Palmyra (273 n. Chr.); Zenobia führt er gefangen nach Rom. Oscar Stein, der Textdichter Coernes, lässt Zenobia sich selbst töten, als Aurelian ihren Kanzler Selenos (geschichtlich Longinus) hinrichten lässt.

Zenobia's unausgesprochene Liebe zu Selenos ist das dramatische Motiv, das aber unfruchtbar bleibt, weil es eben erst in der Schlusszene in Aktion tritt. Die Partitur bringt im ersten Akt einen interessanten, archaistisch gefärbten Priesterchor, ferner den einzigen guten dramatischen Ansatz in einem die fünf Charaktere fein differenzierenden Quintett, dann das Finale, ein effektvoll sentimentales Duett, das leider von einem dramatisch ganz unwichtigen Liebespärchen gesungen wird; in den folgenden Akten interessieren einige sich der zweiteiligen Form der alten Arie deutlich nähernde, aber in der Melodik wenig vornehme Monologe Zenobia's und des Selenos. Das Streben, die melodisch geschlossene Form der alten Opernsätze mit dem musikdramatischen Prinzip des Rezitativs zu verschmelzen, scheitert wesentlich an der chromatischen Ruhelosigkeit der modernen und oft sprunghaften Modulierungssucht und an dem Mangel der musikalischen Hauptsache, die noch immer von Mozart bis Verdi ausschlaggebend war: der unerschöpflich sprudelnden neuen und interessanten melodischen Einfälle. Gelernt hat Coerne (als Schüler Rheinbergers in München) genug. Jetzt muss er sich konzentrieren, sich auf seine persönliche Eigenart besinnen, die er trotz allem zu haben scheint, und vor allem sollte er bedenken, dass den blendenden Effekten ohne tiefere psychologische Begründung die Herzen der Menschen sich bald verschliessen.

Dr. Gerh. Hellmers

DRESDEN: Den Hans Sachs sang unlängst zum ersten Male Herr Kiess, dessen künstlerische Entwicklung in den wenigen Jahren seiner hiesigen Tätigkeit sehr erfreulich zu beobachten war. Sein Schusterpoet war eine überaus sympathische Figur und durfte sich neben dem berühmten Hans Sachs Scheidemantels sehr wohl sehen und hören lassen. Gäste gab's in reicher Zahl während der letzten Berichtszeit; aber keiner von ihnen vermochte besonders zu interessieren. F. A. Geissler

HAMBURG: Gäste kommen und zum Glück gehen sie auch immer bald wieder. Das sind die sogenannten „Ehrengäste", in Wirklichkeit die Notnägel, mit denen die einmal publizierten „Spielpläne" zusammengehalten werden. Einer von ihnen war Herr Settekorn (Braunschweig), ein respektabler Aufhörer, der durch Bühnensicherheit und Intelligenz gut zu ergänzen weiss, was ihm sonst abhanden gekommen ist und der demzufolge als „Hans Heiling" recht gut abschnitt. Als Novität gab es, und zwar einmal hintereinander, Puccini's sogenanntes Musikdrama „Tosca". Das war gerade einmal zu viel für ein Werk, dem man, nachdem Herr Puccini den groben Sardou noch mehr brutalisiert hat, kaum anders als mit einem empörten „Pfui!" begegnen kann. Von wem unsere sonst doch vorsichtige Theaterleitung sich diesen schamlosen, durchaus unkünstlerischen Nachläufer des Verismo aufreden liess, mögen die Götter wissen. Die Musen hatten bei dieser traurigen Affäre sicher die Hand nicht im Spiele. Die einmütige Entrüstung der gesamten Kritik, die dieser schlechten Sache gegenüber gleichmässig Front machte, erstickte alle Wiederholungsgelüste von vornherein. Also kann die Kritik doch etwas erreichen, und an der Vernichtung dieses unsauberen Werkes energisch mitgewirkt zu haben, darauf darf sie stolz sein. So etwas brauchen wir wirklich nicht dem Dreibundskollegen abzunehmen. Die Aufführung, von Stransky fleissig eingeübt und effektvoll ausgearbeitet, gelang ausgezeichnet. Eine Prachtleistung bot Frau Fraenkel-Claus in der Titelrolle. Heinrich Chevalley

KÖLN: Die im neuen Stadttheater erfolgte deutsche Uraufführung der vieraktigen grossen Oper „Messalina" von Isidore de Lara ist zu einem Ereignis von weittragender, schöner Bedeutung geworden. Da haben wir, nach Text und Musik in harmonischer Stilechtheit, so einigermassen überraschend ein Werk bekommen, das seinem ganzen Wesen nach urkräftig in die Opernproduktion unserer Tage eingreift, — als richtige „grosse Oper"! Verfasser des recht guten Textbuchs sind Armand

Silvestre und Eugène Morand. Schauplatz ist das Rom des Kaisers Claudius. Im Mittelpunkte steht dessen dirnenhafte, so grausame wie schöne Frau Messalina. Der Hass gegen diese verbuhlte Despotin hat ein griechisches Brüderpaar, den kühnen Strassensänger Hares und den vielgefeierten Gladiator Helion, nach Rom getrieben. Beide verfangen sich in Messaline's Liebesnetz und sterben als Opfer der kaiserlichen Hetäre. De Lara zeigt sich als ein von vielgestaltiger, melodisch reizvoller Erfindungsgabe inspirierter, ungemein satz- und orchesterkundiger Illustrator des Milieus und der Begebnisse. Die von Otto Lohse meisterlich einstudierte und glänzend geleitete Aufführung erzielte mit Alice Guszalewicz und Clarence Whitehill als ausgezeichneten Vertretern der Messalina und des Hares mächtigen Eindruck. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Zu Anfang der Saison versuchte die Königl. Oper eine Vorführung von Bizet's „Djemileh" — ohne besonderes Glück. Das kleine Werk interessierte nur als Vorstudie zu „Carmen", und die Aufführung war keine hervorragende. So verschwand „Djamileh" recht schnell wieder vom Repertoire. Nachher beherrschte das jährliche Gastspiel unseres Tenors Herold den Spielplan und brachte u. a. eine Wiederaufnahme der „Traviata". Die alte Oper füllte durch eine sehr gute Aufführung (Herr Herold und namentlich Frau Ulrich) oftmals den Saal. Ein Gastspiel der temperamentvollen Maikki Järnefelt hatte wegen ihrer Indisposition keinen absoluten Erfolg. William Behrend

LEIPZIG: Arthur Nikischs Neubelebungsversuch einer vom Fürstl. Esterhazy'schen Kapellmeister Rudolf Raimann komponierten einaktigen Oper „Enoch Arden" hat wiederum — wie schon vor zehn Jahren die gleichfalls von Nikisch besorgte Uraufführung des Werkes in Budapest — nur einen gewissen Rührungserfolg erzielen können. Das tragische Problem der Tennysonschen Dichtung, das hier durch Herbeiziehen des Weihnachtsabends und eines persönlichen Begegnens zwischen Annies beiden Gatten noch stark versentimentalisiert worden ist, griff über alle Ungeschicklichkeiten des Buches und über die erfindungsarme und stellenweise arg blechgepanzerte Komposition hinweg stark genug an die Herzen und Nerven der Zuhörer, um lebhafteren Beifall wenigstens für die sehr tüchtigen Leistungen des Herrn Schwarz (Enoch), der Frau Doenges (Annie) und des Herrn Urlus (Philipp) auszulösen. Arthur Smolian

MANNHEIM: Von einigen unfruchtbar verlaufenen Gastspielen im Heldentenorfache hob sich ein zweimaliges Gastieren des italienischen Tenors Bonci sehr vorteilhaft ab. Nach glücklicher Beendigung des ersten Ringzyklus unter Kählers trefflicher Leitung sieht man der Première von d'Alberts „Tiefland" entgegen. K. Eschmann

MOSKAU: Während der Schreckenstage mussten die Opernaufführungen aufgehoben werden, doch wurden sie bald wieder aufgenommen. Zimins Privat-Oper hat im November drei Neueinstudierungen aufzuweisen: Rimsky-Korssakow's „Schneewittchen", Mascagni's „Amica", Godard's „La Vivandière", alles in sorgfältig ausgearbeiteter Inszenierung, gelungener Rollenbesetzung mit Ippolitow-Iwanow als Orchesterleiter. — Der Künstler-Verein Solodownikoff hat Franchetti's „Germania" in Szene gesetzt und für den Dezember Gastspiele von Lina Cavalieri angemeldet. — Das Volkstheater erweckt mit den Opernaufführungen Interesse für Musik im Volke. — Die Privat-Oper M. M. Petrowa im „Aquarium" ist leider eingegangen. — Die kaiserliche Oper bietet keine Neueinstudierungen. E. von Tideboehl

STUTTGART: Zum erstenmal hatten wir eine zweite „Ring"aufführung im Winter. Das Unternehmen ist um so dankenswerter, als wir zurzeit mit dem Heldentenor und der ersten dramatischen Sängerin in Not sind. Herr Bolz hat gerade im Ring trotz aller anerkannten Vorzüge seine Unmöglichkeit erwiesen; seelische Resonanzen fehlen, und dazu Noblesse und Selbstbeherrschung im Spiel. Für Frau Zink trat als Brünnhilde

Frau Senger-Bettaque ein. Alberich im Rheingold sang Zador aus München, im Siegfried Breitenfeld aus Frankfurt. Unsere Kräfte, voran Frl. Wiborg und Herr Holm, vermochten sich mehr oder weniger gut zu behaupten. Dem Wotan bringt Neudörffer nur lyrische Baritonopfer. Pohlig wurde jeden Abend aufs lebhafteste gefeiert. Löwenfelds Regie scheint Wagner gegenüber zu versagen; solche Werke verlangen mehr Ehrfurcht. In Pohligs Abwesenheit dirigierte einmal der talentvolle Erich Band die Walküre. Der strichlose Lohengrin (Wagner wird nie zusammengestrichen) war eine gut vorbereitete und im ganzen stimmungsvolle Vorstellung. Frau Bopp-Glaser setzte ihre Gastspiele fort. Der „Fidelio" in der Jubiläumswoche fiel mässig aus; am schönsten war das Orchester unter Pohlig. Dr. Karl Grunsky

KONZERT

BERLIN: In seinem zweiten Konzert hat Siegfried Ochs Beethovens Missa Solemnis zur Aufführung gebracht. Nicht nur der scharf disziplinierte Chor und das Orchester leisteten diesmal bewundernswertes, sondern auch das Soloquartett der Damen Herzog und Choinanus, der Herrn Reimers und Sistermans zeigte volle Sicherheit. — Weingartner hatte für den vierten Symphonieabend nur Werke von Brahms angesetzt: die Serenade in A-dur (ohne Violinen), das Doppelkonzert für Violine und Cello und die c-moll-Symphonie. Dank der ausgezeichneten Leistung der beiden Solisten (Sebald und Dechert) errang sich das Doppelkonzert einen stürmischen Applaus. Der Dirigent, der früher entschieden kein intimeres Verhältnis zur Brahmsschen Musik hatte, wächst, je mehr er sich mit ihr beschäftigt, immer tiefer in sie hinein; das war an diesem Abend ganz hörbar zu spüren. — Hjalmar Borgström (Christiania) führte mit dem philharmonischen Orchester vier symphonische Dichtungen auf: „John Gabriel Borkman" (nach Ibsen) „Hamlet", „Die Nacht der Toten" und „Jesus in Gethsemane". Für die mittleren beiden Stücke war die Mithilfe des Klaviers nötig, vor dem kein Geringerer als Busoni sass. Sehr genau detaillierte Programme sagten dem Zuhörer, was die Musik bedeuten sollte, aber selbst mit ihrer Hilfe stand man der Musik, in der der Tamtam bisweilen eine Hauptrolle spielte, ratlos gegenüber. Mir schien alles ausnahmslos völlig unreif, ja dilettantenhaft, und bei dem ganzen Unternehmen nur merkwürdig, dass ein Künstler wie Busoni dabei mitwirkte. E. E. Taubert

Das fünfte Philharmonische Konzert eröffnete Arthur Nikisch, der in dieser Saison noch mehr als sonst Novitäten aus dem Wege zu gehen scheint, überflüssigerweise mit der Freischütz-Ouvertüre; auch auf das Mendelssohnsche Violinkonzert, das Karl Halir gediegen zum Vortrag brachte, hätte man gern verzichtet; verdienstvoll aber war die gelungene Wiedervorführung der Lisztschen Faust-Symphonie (Schlusschor: der Lehrer-Gesang-Verein, Tenorsolo: Felix Senius). — Das zweite Orchester-Konzert der neu gegründeten Charlottenburger Musik-Gesellschaft fand vor leeren Bänken statt, ein Beweis, dass jene Gründung kaum einem Bedürfnis entsprochen hat. Die Leitung hatte diesmal Wilhelm Reich. Er brachte die Oberon-Ouvertüre, das Tristan-Vorspiel und Beethovens Siebente zum Vortrag. Solist war der Geiger Carlo Sabatini (Wien), der mit Bruchs erstem Konzert (Dirigent Karl Zimmer) aufwartete. Die Leistungen des neuen Orchesters wollen wir erst unter die kritische Lupe nehmen, wenn es etwas älter geworden ist. — Temperamentvoll, fein durchgearbeitet und tonschön spielte das Damenstreichquartett Wietrowetz, Drews, Schulz und Stoltz Schumanns A-dur Quartett und Brahms' G-dur Quintett (2. Bratsche Miss Langley). — Einen Brahms-Abend veranstaltete das Böhmische Streichquartett: ausser dem c-moll Quartett gelangte das Trio für Klavier (Frau Haasters-Zinkeisen), Violine und Horn (Robert

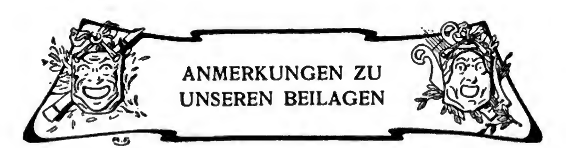
Repky) und das Klarinetten-Quintett mit Meister Mühlfeld zur Aufführung. — Frau Saenger-Sethe gab mit Moritz Mayer-Mahr einen Kammermusikabend: Beethovens (op. 12) Es-dur Sonate, Schuberts h-moll Rondo und Haydns F-dur Sonate wurden geboten; letztere ist nur ein Arrangement des Streichquartetts op. 77 No. 2 (mit Weglassung des Scherzo). Susanne Dessoir steuerte die Weihnachtslieder von Cornelius bei. — Frederic Lamond gab mit seinen Triogenossen Alfred Wittenberg und Franz Borisch unter Zuziehung des Tenoristen Paul Reimers einen gelungenen Schubert-Abend. — Das Schubertsche Es-dur Trio hatten neben Beethovens erstem Trio auch die Herren Barth, Wirth und Hausmann auf dem Programm; dazwischen spielte der Violoncellist mit Herrn Barth die zweite Sonate von Brahms, jedoch nur in den beiden letzten Sätzen einwandfrei. — Eugène Ysaye spielt jetzt mit Vorliebe klassische Werke; diesmal bot er mit der ihm eigenen Auffassung die Konzerte in E-dur von Bach, G-dur von Mozart und das Beethovensche. — Gleichfalls unter Hinzuziehung des philharmonischen Orchesters, das mitunter diskreter begleiten könnte, spielte (u. a. Tschaikowsky's Konzert) der kaum siebzehnjährige Josef Achron, dessen eminentes Geigentalent bereits im Vorjahr anerkannt wurde. — Auch Mischa Elman ist wieder erschienen und verblüffte durch die Reife seine Auffassung und seine Technik; sein Begleiter R. J. Forbes zeigte sich auch als Solist von vorteilhafter Seite. — Martha Küntzel beherrscht die Technik des Klaviers jetzt so, dass sie in Zukunft das Hauptgewicht auf den Vortrag legen muss. — George Armin rezitierte u. a. Szenen aus Byron's Manfred, wobei er die Schumannsche Musik durch Klavier und Harmonium spielen liess. — Endlich ist ein neuer gemischter Chor, Fritz Rückwards „Musikalische Vereinigung", mit grossem Erfolg erstmalig an die Öffentlichkeit (Cornelius, Requiem; Reger op. 6) getreten. Wilhelm Altmann

Der künstlerische Ertrag vor Weihnachten ist meist spärlich. Was da in die Halme schiesst, ist Magerfrucht; denn was an Talent vorhanden, umgeht die „toten" Wochen vor und nach dem Menschheitsfest der Liebe. Nur das Genie macht hiervon eine Ausnahme, da echte Kunst noch immer uns der Sorgen und Bedürfnisse überhebt und in ihren Zauberkreis zwingt. Die wenigen Leistungen lassen sich daher summarisch abtun. Das Beste bot Ludwig Hess. Er hat zugenommen im Ausbauen und Formen des Liedes und scheint sich zu besinnen, dass es noch ein anderes gibt, als ein leichtfertiges Verschwenden glänzender Mittel. Hoffen wir, dass ihm die innere Konzentration mählich vom subjektiven Ausdruck zum Stil hinführt, wobei freilich die Bedingung zu erfüllen ist, dass die Technik gleichen Schritt hält. — Elisabeth Schumann, ein nicht gewöhnliches Vortragstalent, zeigt Merkmale eines energischen Temperaments. Hier und dort stösst man gar auf einen glühenden Kern. Aber die schrille Dissonanz technischer Bildung paralysiert die schönen Momente. Es fehlt entweder der Wille oder die Begabung zum Gesangstechnischen. So muss das Mienen- und Gebärdenspiel wieder aushelfen und die Blössen verdecken, die doch ewig Blössen bleiben. — Tüchtiges leistete auch das Terzett: Anne Worill, Elise Graziani, Auguste Eberlin, ein gut geschultes Ensemble mit viel Liebenswürdigkeit und unverbrauchter Frische. — Bleiben: Frieda Millies-Rickertsen, des Schwunges wohl fähig, aber noch im Zustande unannehmbarer Tonbildung begriffen, und Hedwig Lahnstein, eine reizende Vortragsbegabung mit musikalischem Sinn und von guter Durchbildung. Organ jedoch zart und schwach, ohne ausgiebige Tiefe, die obendrein matt und halsig. — Paula Stebel spielte Mozart ohne die Grösse echten Stilgefühls. Auch bei Liszts „Bénédiction" steht ihr die Jugend noch im Wege. Im übrigen bewies sie, dass sie eines der wenigen brauchbaren Talente, bei dem allein das Leben zu entscheiden hat, ob es Charakter und Tiefe erhält. — Irma Hun spielte wie sonst. Technisch sicher und brillant, bleibt ihr Anschlag nach wie vor bildungsbedürftig, ist die pianistische Physiognomie trotz einiger besseren Momente im

allgemeinen ohne sonderlichen Reiz. — Georg Bertram ist ein tüchtiger Techniker, der tapfer vorwärts strebt. Ein kleiner selbstbewusster Zug und der leidige Hang nach der äusserlich-virtuosischen Seite beschatten jedoch den musikalischen Ausdruck noch zu sehr, um eine reine oder tiefere Wirkung zu ermöglichen. — Agnes Leydhecker besitzt musikalischen Geschmack. Wär' die Technik besser, ihre Ängstlichkeit nicht so gross, und klänge vieles nicht so glasig, — man könnt's zufrieden sein. R. M. Breithaupt

Von den von mir gehörten Sängern, die eigene Konzerte gaben, muss Sydney Biden zuerst genannt werden. Er ist noch kein fertiger Künstler, die Höhe klingt nicht frei genug, die Vokalisation ist nicht schlackenfrei und die Aussprache des ihm wohl ungewohnten Deutschen lässt zu wünschen. Dafür singt er mit inniger Anteilnahme ohne Überschreiten künstlerischer Grenzen. — Hansi Delisle's hoher, sehr heller Sopran hat zu viel Schärfe, die Tongebung ist zu offen, in der Tiefe halsig, aber der Vortrag recht hübsch. — Gerard Zalsman's Bariton ist nicht so übel, aber von Schulung ist nichts zu merken. Absoluter Amateur. Schuberts Ständchen wurde zur reinen Karikatur. — Die Sopranistin Maria Levai hat nur eine kleine, ewig tremolierende Stimme. — Nicht grösser ist der hohe Alt von Catharina Hennig-Zimdars, die wie die Sopranistin Martha Hohlfeld trotz redlicher Anstrengung nicht über eine gute Durchschnittsleistung hinauskommt. — Als Künstler ersten Ranges zeigte sich der Cellist Eugène Malmgren, der das Volkmannsche Konzert mit wundervoller Phrasierung und gesangvollem Vortrag spielte. Ihn unterstützte die Pianistin Marie Barinowa-Malmgren mit dem d-moll Konzert von Rubinstein. Sie spielt schwungvoll ohne Übertreibung. Ein treffliches Künstlerpaar. — Die Cellistin Eugenie Stoltz hat viel Talent. Um so mehr ist zu bedauern, dass sie mit deutscher Solidität nicht französische Eleganz verbindet. Obgleich ihr Ton gross ist, bleibt er leblos, da Korrektheit und Pedanterie überwiegen. Die mitwirkende Sängerin Elisabeth Ohlhoff dokumentierte wieder ihre schon gerühmten Vorzüge. — Mit dem Herzen ohne Vernachlässigung des Kopfes musiziert die Pianistin Elly Ney. — Einen spröden, durch seine Härte ohrbeleidigenden Ton erzeugt der Pianist Sergei von Bortkiewicz, während sein Kollege Albert Hufeld, trotz nicht immer sauberer Technik, einen weichen Anschlag verriet und in einzelnen Momenten sogar Glauben an Intelligenz erweckte. — Etwas zu massiv behandelte Richard Goldschmied das Klavier. — Der aus fast lauter Kindern bestehende St. Ursula-Frauenchor ist für die Öffentlichkeit noch lange nicht reif. Es wird sehr unrein und unrhythmisch, ohne jeden künstlerischen Anstrich gesungen. Einen ziemlich günstigen Eindruck machte die Sopranistin Elfriede Goette. — Die unter Leitung von Gustav Hollaender stehende „Neue Orchestervereiniguug" (aus Dilettanten und Musikern zusammengesetzt) liess brillante Schulung erkennen. Der Dirigent hat erfolgreich für Akuratesse und Begeisterung gearbeitet. Der Klang war schön. Als Solistin erntete Frau Wurmser-Delcourt auf einer chromatischen Harfe ohne Pedale mit einem vorzüglich gespielten Konzert von Pierné viel Beifall. Karl Klingler trug ein Violinkonzert von Mozart sehr maschinell ohne Anzeichen von Auffassung vor. — Mehr lässt sich auch von dem Geiger Alessandro Certani nicht berichten. — Im Konzert des Bachvereins unter H. Reimann gelangten vier Stücke aus der Missa Choralis von Liszt zur Aufführung. Der Chor sang ausgezeichnet, mit feinsten Abstufungen, gegen Schluss leider unsicher und nicht tonrein. Die Orgelbegleitung von Richard Roessler genügte in keiner Hinsicht. — Schade, dass Iduna Walter-Choinanus ihre gewaltige Altstimme nicht besser geschult hat. Der Ausdruck ist echt dramatisch. Arthur Laser

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Strassburg (Oper); Antwerpen, Braunschweig, Breslau, Brüssel, Chicago, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt, Haag, Halle, Hamburg, Hannover, Helsingfors, Kopenhagen, Leipzig, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Moskau, Nürnberg, Petersburg, Prag, Schwerin, Strassburg, Stuttgart, Warschau, Wiesbaden, Zürich (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit dem Huldigungsgedicht Ludwigs I. von Bayern, das der Monarch der Salzburger Mozart-Säkularfeier 1856 widmete, wollen wir unsere Beilagen eröffnen.

Ein Huldigungsblatt für den Meister, von A. H. Payne entworfen und ausgeführt, zeigt uns das von allegorischen Figuren umgebene Schwanthalersche Mozart-Standbild — eine etwas antiquierte Leistung, aber von naiver Ehrlichkeit erfüllt.

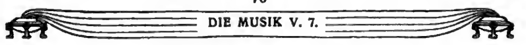
Das erste unserer diesmaligen Mozartporträts ist ein Unikum: ein völlig unbekanntes Porträt, den Meister am Klavier darstellend. Das Blatt reproduzierten wir nach dem im Besitz von Dr. Edgar Istel befindlichen Originalkupferstich. Leider lässt es sich bis jetzt noch nicht mit Sicherheit feststellen, ob das Bild nach dem Leben verfertigt ist, doch spricht die lebendige Auffassung, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Posch'schen Relief vom Jahre 1789 aufweist, dafür, und auch die Lebenszeiten des Zeichners, der ein Zeitgenosse des Meisters war, spricht nicht dagegen. Auf dem Rücken des auf dem Klavier liegenden Buches sind deutlich die Buchstaben ARO erkennbar, die das Buch als die Figaropartitur kennzeichnen. Also fällt jedenfalls die Entstehung des Porträts in die letzten Lebensjahre nach 1785. Der Zeichner des Blattes ist der von Nagler erwähnte Maler Johann Bosio, der nach Bellier de la Chavignerie 1764 in Monaco geboren und 1827 in Paris gestorben ist. Gestochen ist es aller Wahrscheinlichkeit nach von Giovanni Antonio Sasso, der um 1809—1816 in Mailand tätig war. Auf Sasso's Rechnung ist wohl die merkwürdige Bezeichnung Giovanni Mozart, womit der Stecher vielleicht seine Namensgleichheit mit dem Meister dokumentieren wollte, zu setzen. Bekanntlich hat Mozart sich in Deutschland stets Wolfgang, in Italien aber Amadeo genannt, niemals jedoch von seinem Vornamen Johann Gebrauch gemacht.

Weniger Worte für die beiden folgenden Darstellungen: ein Porträt Mozarts in einem reichen Rahmen, nach einer Lithographie, die des Meisters Verleger Joh. André in Offenbach edierte. Das Profil scheint uns ausserordentlich geglückt. Nicht minder wahr erscheint uns das ebenfalls nach rechts gewendete Profil auf einer Gravüre von T. Blood, die gemäss ihrer Aufschrift nach einer Büste gefertigt ist. Es folgt ein

Medaillonrelief vom Jahre 1788, dessen Verfasser nicht bekannt ist. Das zarte Kunstwerk besteht aus einem Kitt von Wachs und Gips. Mozart schenkte das Medaillon seiner Frau Konstanze, die es in den letzten Jahren seines Lebens zuweilen als Gürtelverzierung trug, wozu es bestimmt war. Über den Ähnlichkeitswert urteilte Mozarts Sohn Karl, dass dieses Medaillon „unter allen ohne Ausnahme der verschiedenartigsten Abbildungen, als die vollkommen ähnlichste von sämtlichen seiner Angehörigen und Bekannten sowohl, als von ihm selbst anerkannt war".

Zwei jüngere Darstellungen der Plastik sind die meisterhafte Büste von Karl Seffner, die uns bei nur schwacher Idealisierung den lebensfreudigen Meister in wundervoll weicher Modellierung zeigt, während Wilhelm Hagens Arbeit ohne stärkere individuelle Züge dem Mozartkopfe Ernst und Kraft verleiht.

Das Familienbild (Vater Leopold mit der Geige, Wolfgang Amadeus und seine Schwester Marianne am Klavier, an der Wand das Medaillonporträt der Mutter Mozarts) hängt im Mozarteum. Sein Maler ist der Salzburger Porträtist Johann Nepomuk de la Croce. Das Bild, das durch die Galakleidung der Dargestellten und ihre festliche Frisur dem Geschmack seiner Zeit Rechnung trägt, ist vielfach nachgebildet worden, u. a. von Jos. Lacroix. Nach dieser Vorlage ist unsere Wiedergabe gefertigt.



Das Salzburger Standbild des Meisters, die ernste, in klassischer Ruhe aufgefasste, heute aber nüchtern wirkende Arbeit Ludwig Schwanthalers mochten wir nicht übergehen. (Unsere Abbildung ist nach einem Stich von A. Krausse hergestellt.) Als „Pendant" bieten wir die Statuette von Gustav Landgrebe, die in ihrem zierlichen Rokoko an das Wiener Mozartdenkmal von Tilgner erinnert. Landgrebe ist der Verfasser der Statuetten Beethovens, Wagners und Bülows (letztere ist besonders gelungen); sein Mozart fand sich im Nachlass vor, den die Firma Gebrüder Micheli in Berlin erwarb.

Die Don Juan-Allegorie überliess uns der Maler Max Harrach in Frankfurt a. M. zur Wiedergabe. Es geht ein Zug von Grösse und Einfachheit durch sein Gemälde: wir sehen Don Juan, wie sein Fuss die am Boden wuchernden Lilien schonungslos niedertritt, während hinter ihm der Schatten des steinernen Gastes auftaucht.

An den Don Juan erinnert ferner der Theaterzettel der ersten Don Juan-Aufführung in Leipzig, den der Verleger Max Schmitz nach einem sehr seltenen Original aufgenommen und uns überlassen hat. Prof. Hermann Ritter gab uns freundlicherweise über dieses Dokument folgende Notiz: Als der 1787 komponierte und am 29. Okt. 1787 in Prag zum ersten Male aufgeführte „Don Juan" auch durch Deutschland seinen Weg machte, ist als früheste Aufführung nach der Prager wohl die in Leipzig vom 15. Juni 1788 zu verzeichnen, bei der mehrere der ersten Prager Darsteller mitwirkten. Von diesen beteiligten sich Giuseppe Lolli, der als Masetto und Komtur auftrat, Sgra. Caterina Micelli als Donna Elvira, und Antonio Baglioni als Don Ottavio. Der Direktor Domenico Guardasoni, der seine „italienischen Opernvirtuosen" anführte, wurde in Deutschland zuerst als Sänger bei der früheren komischen Oper in Dresden bekannt, pachtete das Landestheater in Prag, wo er 1806 starb. Der Theaterzettel dieser erstmaligen Don Juan-Aufführung in Leipzig spricht wohl für sich selbst.

Über den neuen Mozartbrunnen in Wien, den der Bildhauer Karl Wollek und der Architekt Otto Schönthal ausführten, sind die Meinungen geteilt. Es ist der Moment gegeben, wo Tamino und Pamina aneinandergeschmiegt den Kreis der Ungeheuer, die von der Macht der Liebe und der Musik besiegt scheu zurückweichen, durchschreiten. Wir glauben aus der innigen Gebärde, mit der Pamina ihrem Geliebten sich hingibt, und im Linienfluss der beiden schlanken Gestalten viel Musikalisches, sogar Mozartisches herauszulesen. Jedenfalls atmen die Erscheinungen Rhythmus, der dem architektonischen Aufbau und ornamentalen Aufputz weniger zugesprochen werden darf.

Um auch in diesem Heft eine Handschrift unseres Meisters zu bieten, haben wir die erste Seite des unsterblichen „Veilchen" faksimilieren lassen.

Über unsere erste Notenbeilage findet der Leser das Nähere in der Rubrik Besprechungen-Musikalien dieses Heftes (S. 62/63).

Zu den bisher unveröffentlichten Fragmenten des Salzburger Meisters schreibt uns Paul Graf Waldersee: „Vorliegende Fragmente, im Köchel-Verzeichnis II. Aufl., Anhang, unter No. 23a und 109f. B. aufgeführt, sind, soweit meine Kenntnis reicht, bisher nicht veröffentlicht worden. Das Autograph des Fugenanfanges besitzt die Königl. Bibliothek zu Berlin, das der Skizze Charles Malherbe in Paris. Letztere wurde unter drei Skizzen, die auf einem und demselben Blatte stehen, als die relativ vollständigste gewählt: sie bildet den ersten Abschnitt eines Satzes. Nur im dritten Takt fehlt der Wert eines Viertels; die hinzugefügte, klein gedruckte Note ist Konjektur meinerseits."

Druckfehler-Berichtigung. Im Motto dieses Heftes muss es statt Kenner natürlich Renner heissen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III



An Mozart

Zwey Menschenalter sind verflossen
Seitdem dein letzter Ton verklang,
Dein Geist, dem hier er schon entschlossen,
Für immer sich zum Himmel schwang.

Und wie auf des Olympus Höhen
Der Götter Jugend ewig blüht,
Wird blühend, was du schufst, bestehen;
Durch Dauer welche ewig glüht.

Es sind die Leiden längst verschwunden,
Die auf der Erde dich gedrückt,
Die Wonne Dich wird stets empfunden,
Der welcher wir durch dich entzückt.

Vermählet ist in deinen Tönen
Die Melodie mit Harmonie.
Es lebt das Ideal des Schönen
Im Zauber deiner Phantasie

König Ludwig

GEDICHT VON KÖNIG LUDWIG I. VON BAYERN



V. 7



V. 7

HULDIGUNGSBLATT FÜR MOZART
von A. H. Payne







GIOVANNI MOZART
nach einer Zeichnung von Johann Bosio

V. 7





V. 7

WOLFGANG AMADEUS MOZART
nach einer bei Joh. André in
Offenbach erschienenen Lithographie





MOZART
Nach einem Stich von T. Blood



V. 7



DAS MOZART-MEDAILLONRELIEF
aus dem Jahre 1788



V. 7





V. 7

BÜSTE MOZARTS
von Karl Seffner



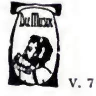


V. 7

BÜSTE MOZARTS
von Wilhelm Hagen

Aus dem Photogravüren-Verlage
von G. Heuer & Kirmse, Berlin-Halensee

DIE FAMILIE MOZART
nach dem Gemälde von Nepomuk de la Croce



V. 7





V. 7

DAS MOZART-DENKMAL IN SALZBURG
von Ludwig Schwanthaler



MOZART
nach der Statuette von
Gustav Landgrebe



V. 7



DON JUAN-ALLEGORIE
von Max Harrach

Nächstkommenden Sonntag, den 15ten Junii, wird zum Erstenmale gegeben: Il Dissoluto punito, o sia: Il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende, oder: D. Jean. Ein großes mit Chören ausgeziertes Singspiel in zween Aufzügen. Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Mit gnädigster Erlaubniß
wird heute, Sonntags den 15. Junii 1788.
von der Guardasonischen Gesellschaft
Italiänischer Opervirtuosen
auf dem Theater am Ranstädter Thore
aufgeführet:

IL DISSOLUTO PUNITO,
o sia:
IL D. GIOVANNI.
Der gestrafte Ausschweifende,
Oder:
D. Jean.

Ein großes Singspiel, mit Chören, vielen Decorationen und doppeltem Orchester, in zween Aufzügen.

Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Personen:

D. Giovanni,	Herr Kosta.	D. Elvira,	Dem. Micelli, die jüngere.
D. Anna,	Mad. Prosperi Crespi.	Leporello,	Herr Ponziani.
D. Ottavio,	Herr Baglioni.	Zerlina,	Dem. Micelli, die ältere.
Commendatore,	Herr Lolli.	Masetto,	Herr Lolli.

Die Opernbücher, in Italiänischer Sprache allein, sind am Eingange für 6 Gr. gedruckt zu haben.

Die Musik ist beym Herrn Guardasoni, auf dem neuen Kirchhofe, in Landschreiber Tiemens Hause, im ersten Stock zu bekommen.

Wegen Wiederholung der Arien wird ein geneigtes Publikum um gütige Verschonung gebeten.

Auch wird ein geneigtes Publikum um seines eignen Vergnügens willen gehorsamst ersucht, sich ohne Unterschied die [illegible] Einrichtung wegen Verschonung des Theaters gütigst gefallen zu lassen.

Die Preiße sind folgende:

Logen des ersten Ranges.	Logen des zweyten Ranges.	Logen des dritten Ranges.
Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 4 Thlr.	No. 20. Große Mittel-loge, die Person 16 Gr.	No. 26. Große Seiten-loge, die Person 8 Gr.
	Die übrigen geschlossenen Seiten-logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.	No. 27. Große Mittel-loge, die Person 12 Gr.
		Die übrigen geschlossenen Seiten-logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 2 Thlr.

Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr.

Die Billets sind am Tage der Vorstellung im Theater zu bekommen von früh 9 bis 12 Uhr, des Nachmittags von 3 Uhr bis zu Eröfnung des Theaters: sind aber nicht weiter als denselben Tag gültig.

Der Anfang ist präcise halb 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

FAKSIMILE DES THEATERZETTELS
DER ERSTEN DON JUAN-AUFFÜHRUNG
IN LEIPZIG



V. 7

DER NEUE MOZART-BRUNNEN IN WIEN
vom Bildhauer Karl Wollek
und Architekt Otto Schönthal



V. 7

Das Veilch[en]

Allegretto

Singstimme
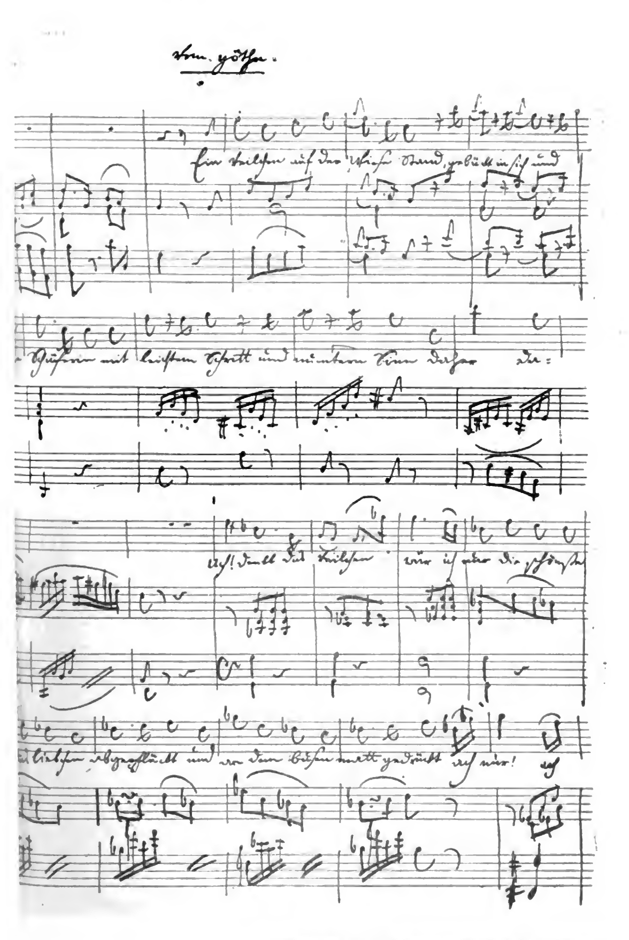
Klavier

unbekannt, es war ein herzig's Veilchen. Da kam ein

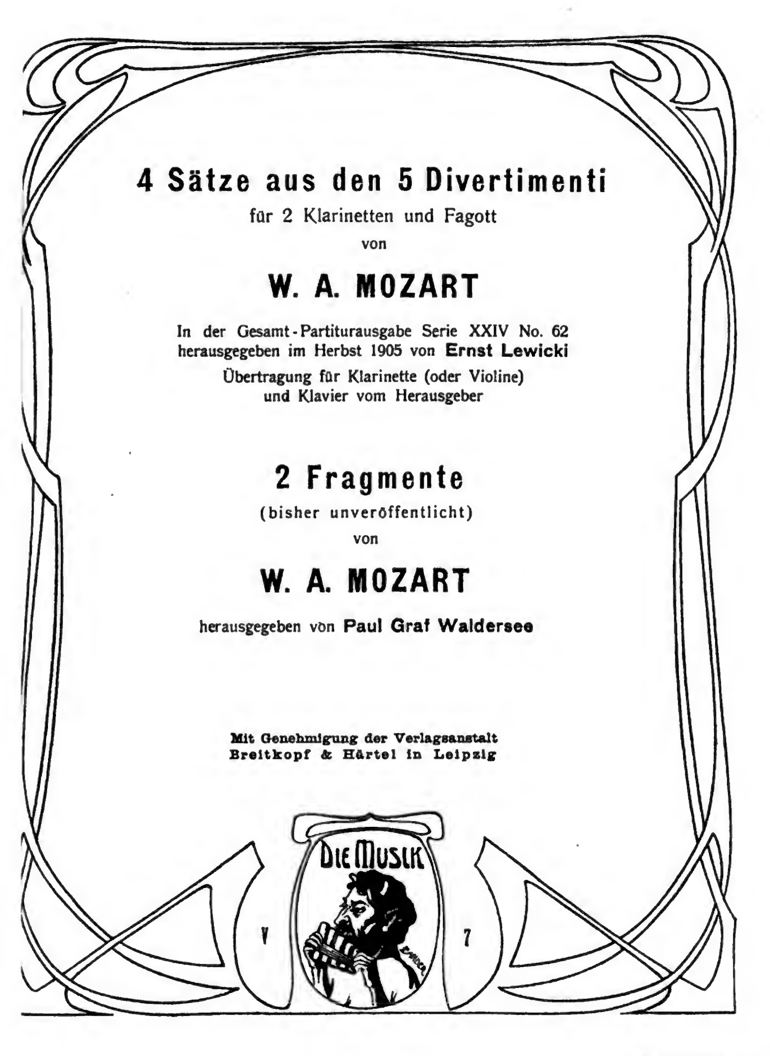
her die Wies' her, und sang.

Blume der Natur, ach nur — ein kleines Weilchen

V 7



DER ANFANG DES MOZART'SCHEN VEILCHENS



4 Sätze aus den 5 Divertimenti

für 2 Klarinetten und Fagott

von

W. A. MOZART

In der Gesamt-Partiturausgabe Serie XXIV No. 62
herausgegeben im Herbst 1905 von **Ernst Lewicki**

Übertragung für Klarinette (oder Violine)
und Klavier vom Herausgeber

2 Fragmente

(bisher unveröffentlicht)
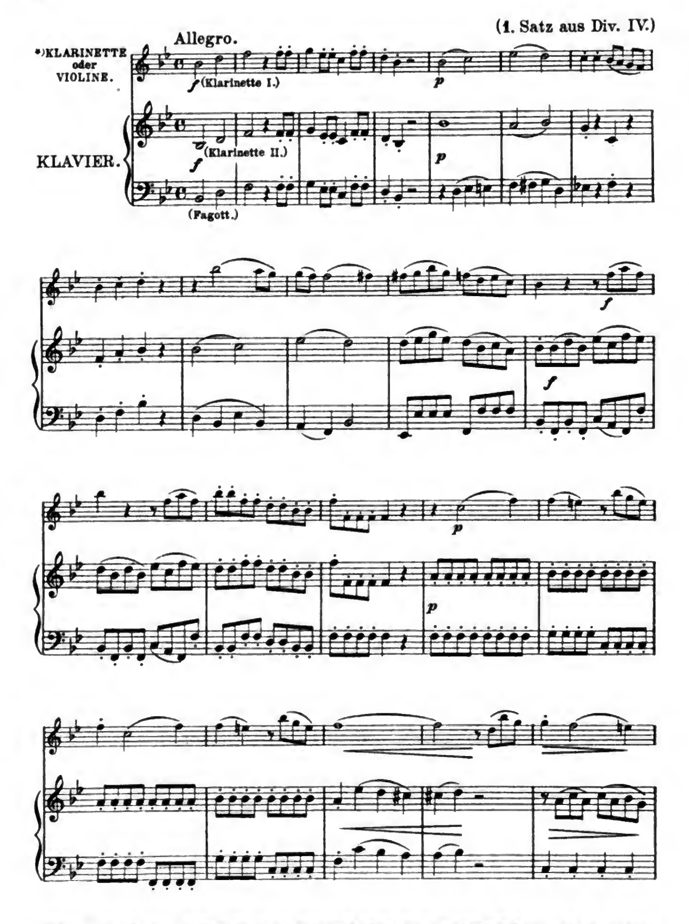
von

W. A. MOZART
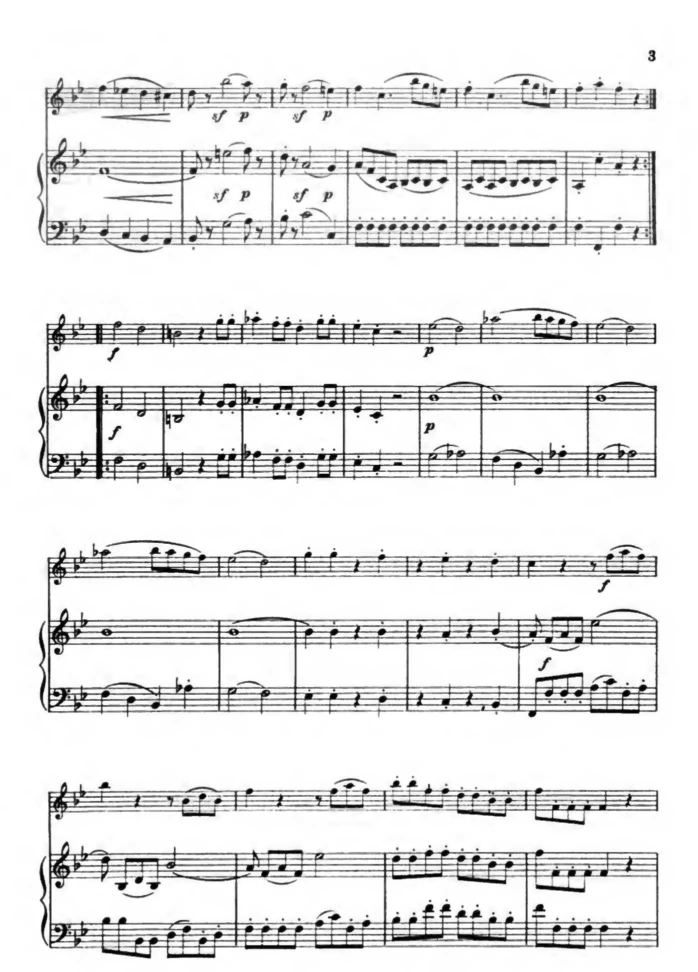
herausgegeben von **Paul Graf Waldersee**
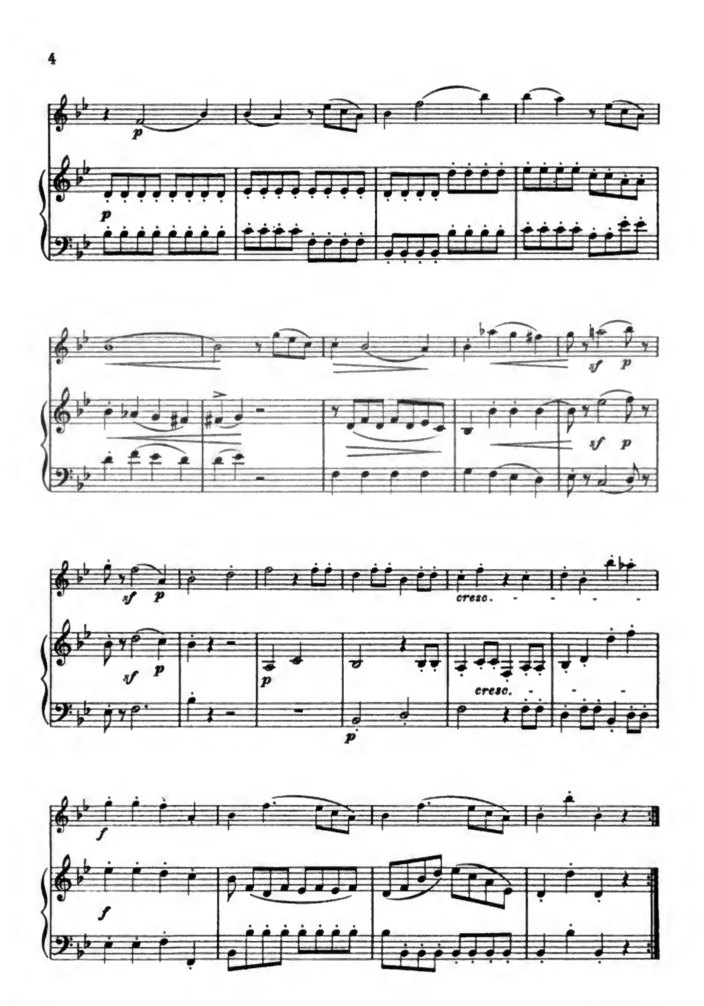
**Mit Genehmigung der Verlagsanstalt
Breitkopf & Härtel in Leipzig**

(1. Satz aus Div. IV.)
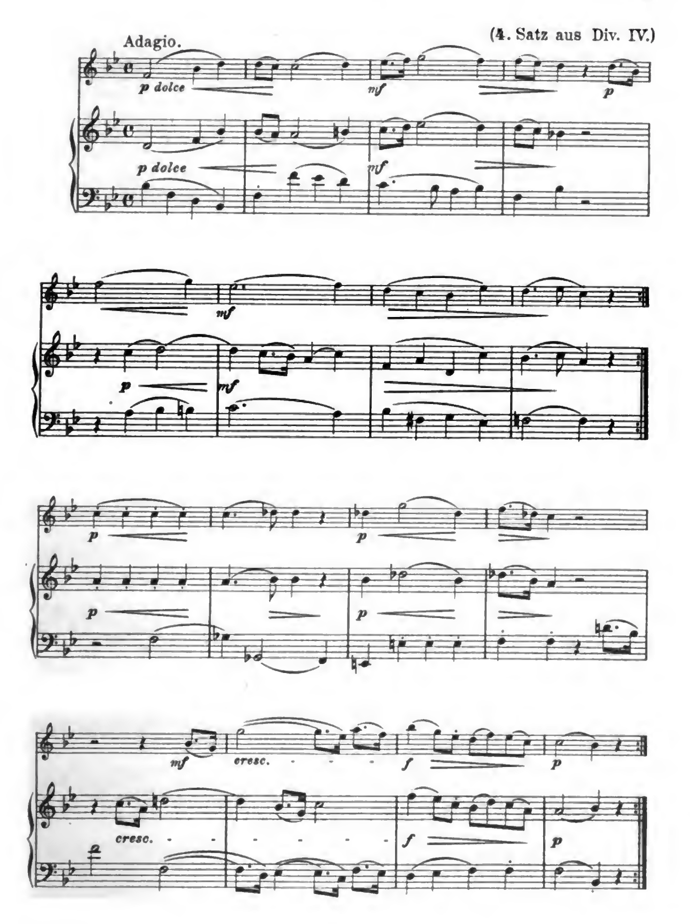


*) Bei der Ausführung der Oberstimme mit der ursprünglich vorgeschriebenen B-Klarinette muss erstere nach C-dur transponiert werden.
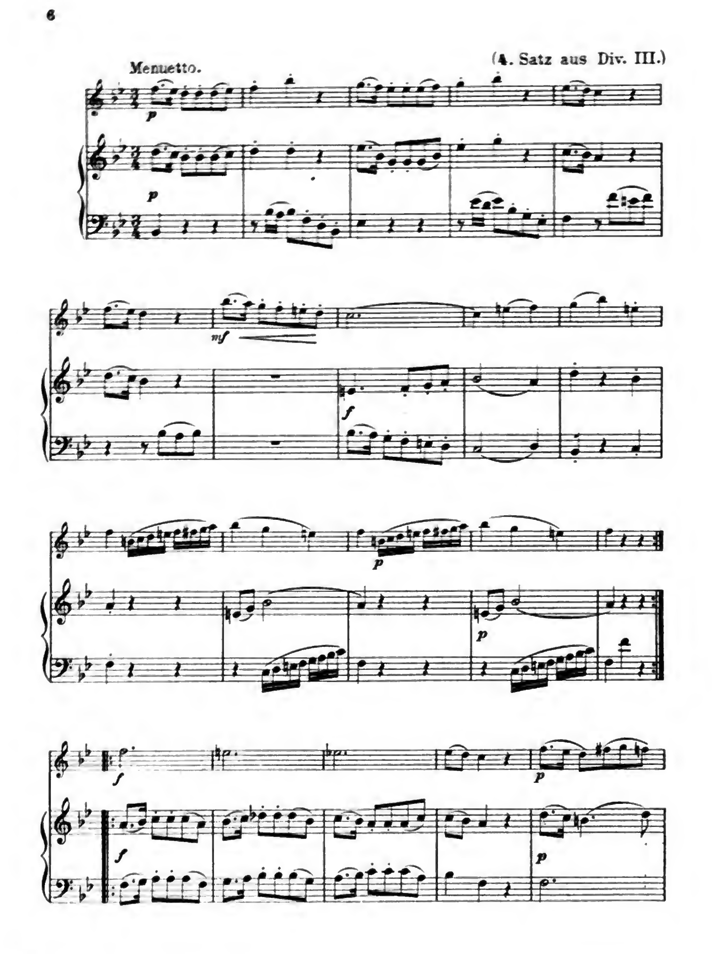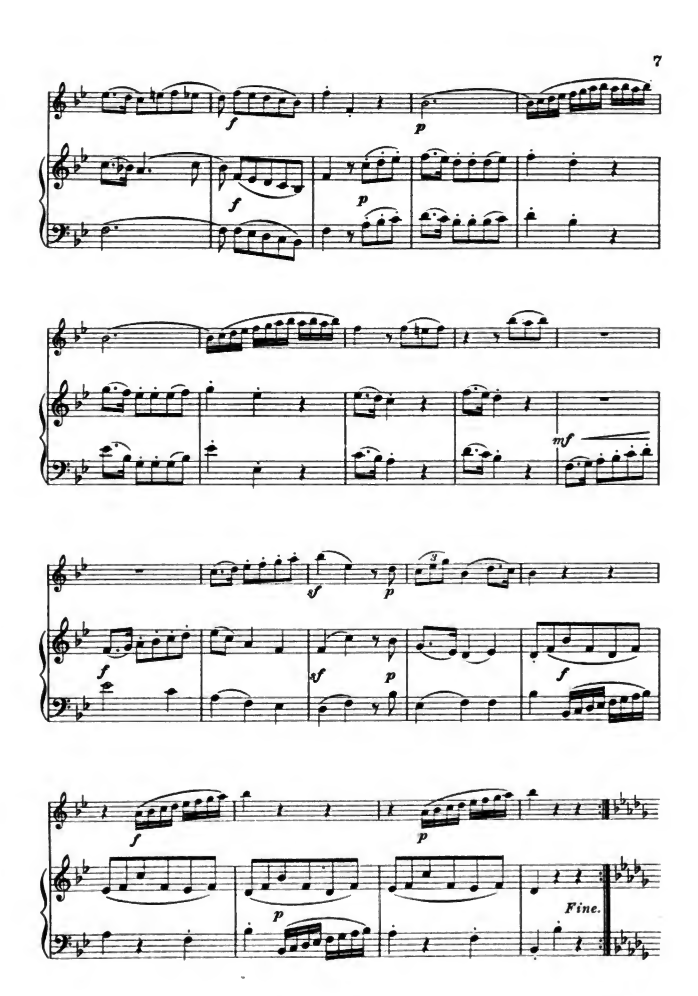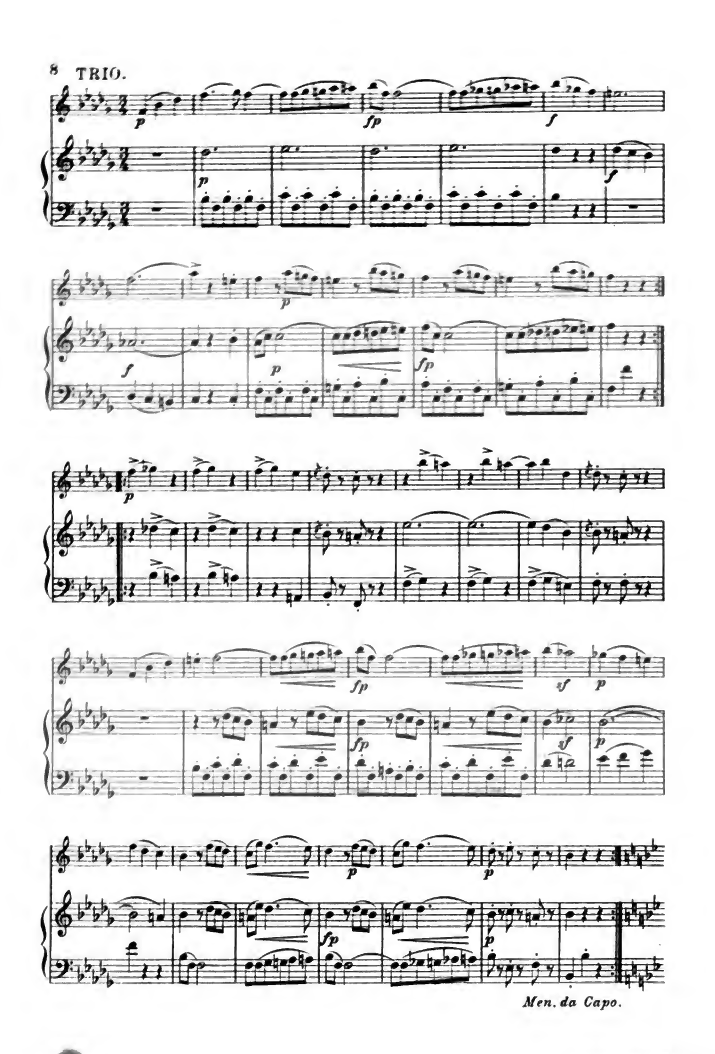




p
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
p
p
cresc.
cresc.
f
f
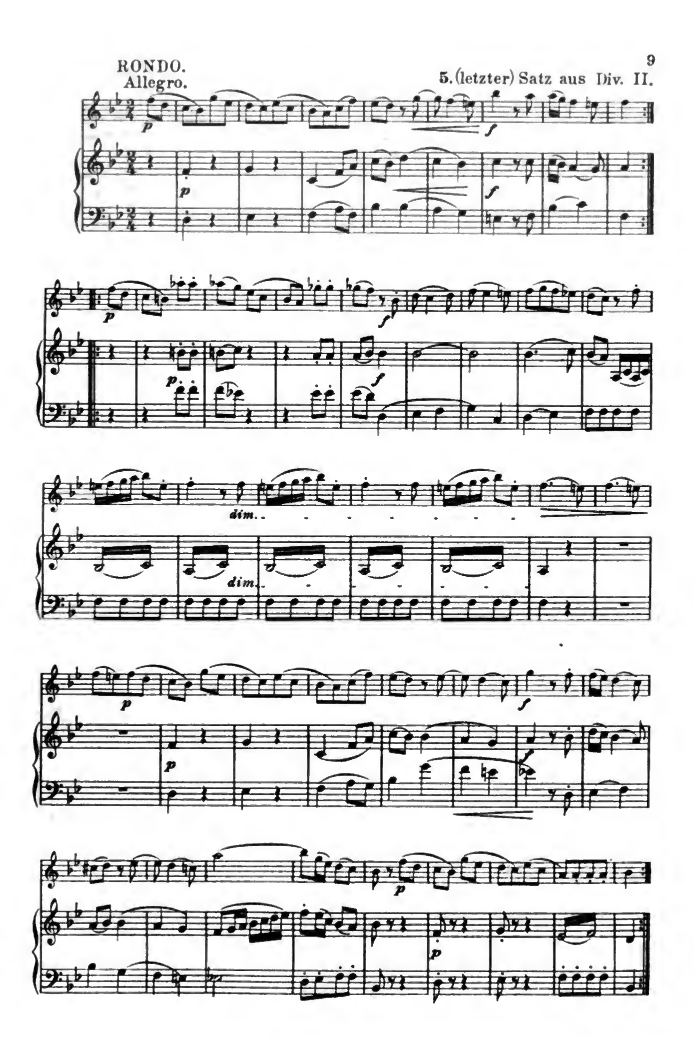


Adagio.
(4. Satz aus Div. IV.)
p dolce
mf
p
p dolce
mf
mf
p
mf
p
p
p
p
mf
cresc.
f
p
cresc.
f
p
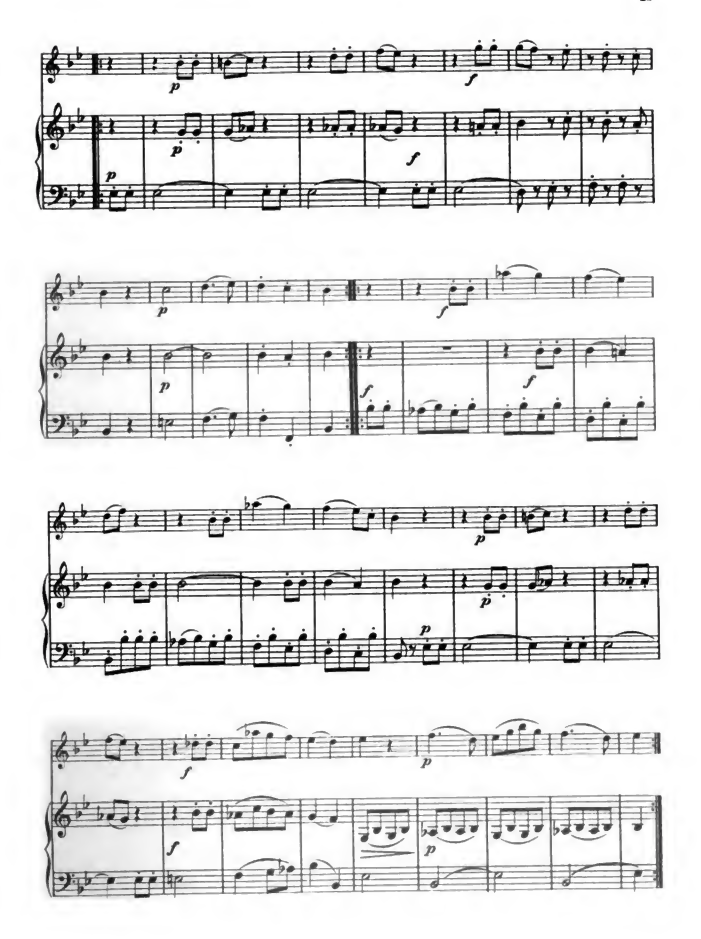

Menuetto.
(4. Satz aus Div. III.)
p
p
mf
f
p
p
f
f
p
p
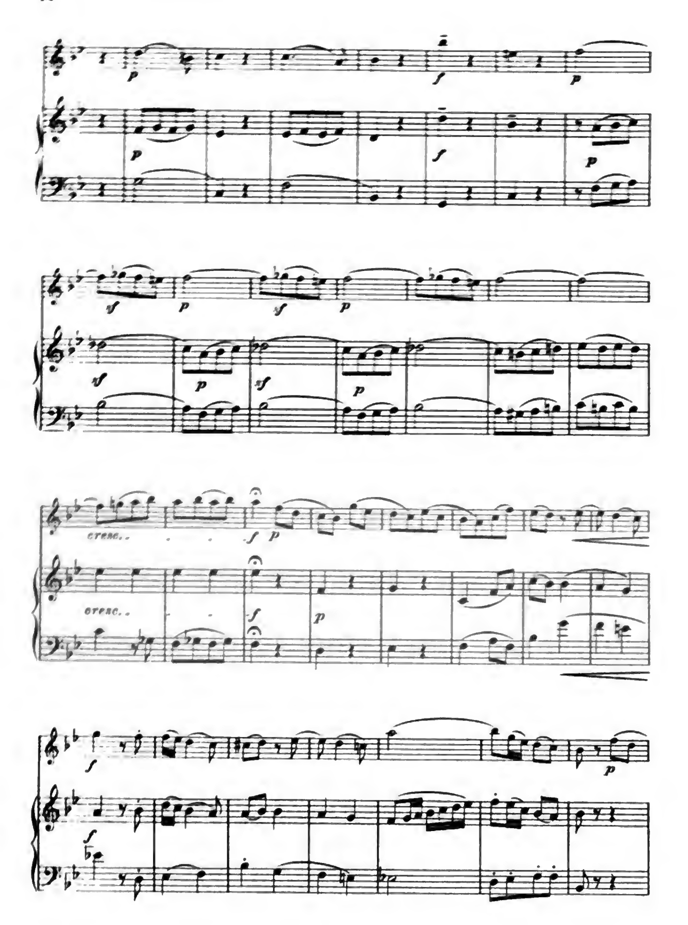

Fine.
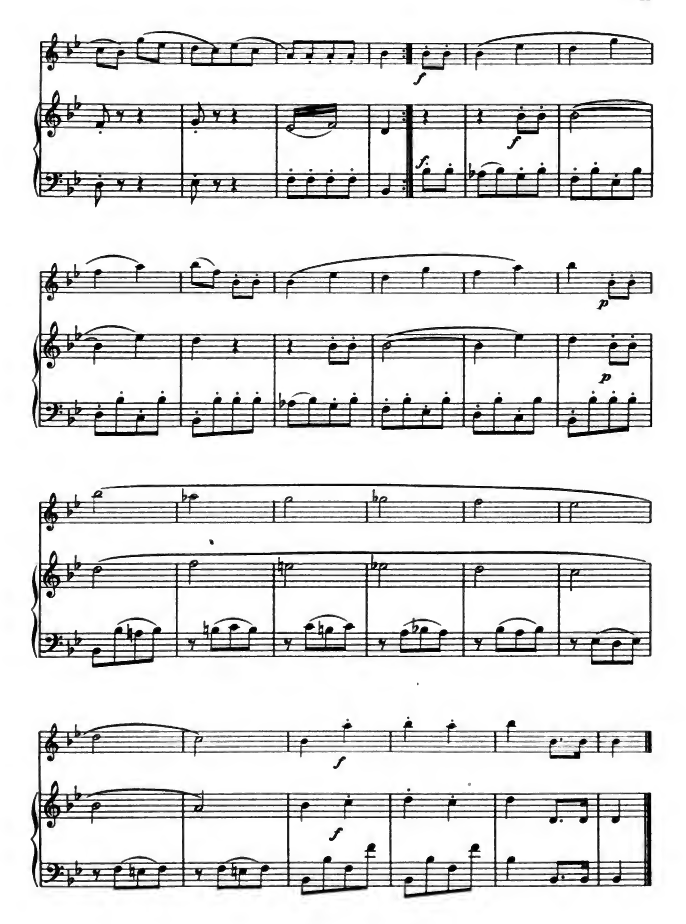

TRIO.
p
fp
f
p
f
p
fp
sf
Men. da Capo.


RONDO.
Allegro.
9
5.(letzter) Satz aus Div. II.
p
f
dim..
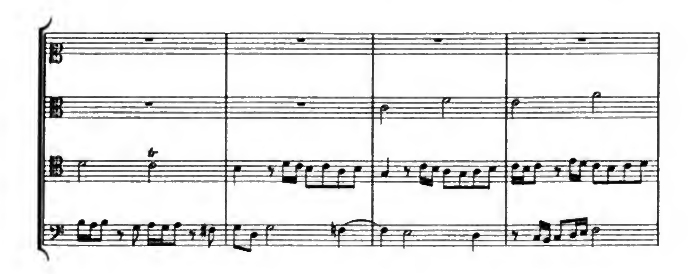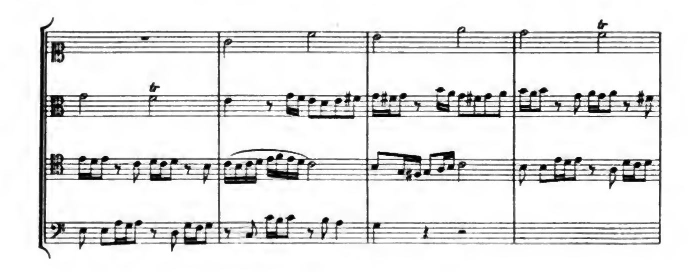



p
f
p
f
p
f
p
f
p
p
f
f
f
p
p
f
p
f
p


cresc..
cresc..
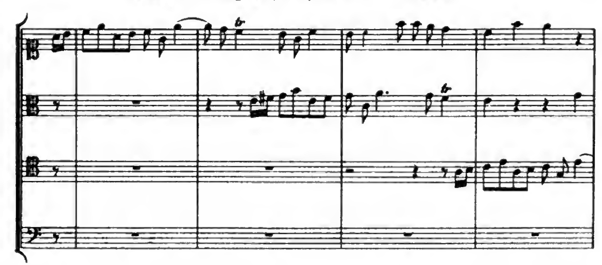


Anfang einer Fuge für Sopran, Alt, Tenor und Bass
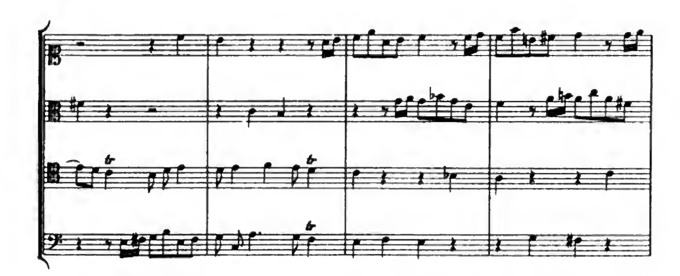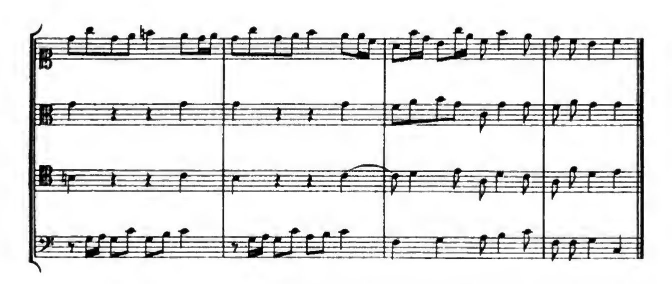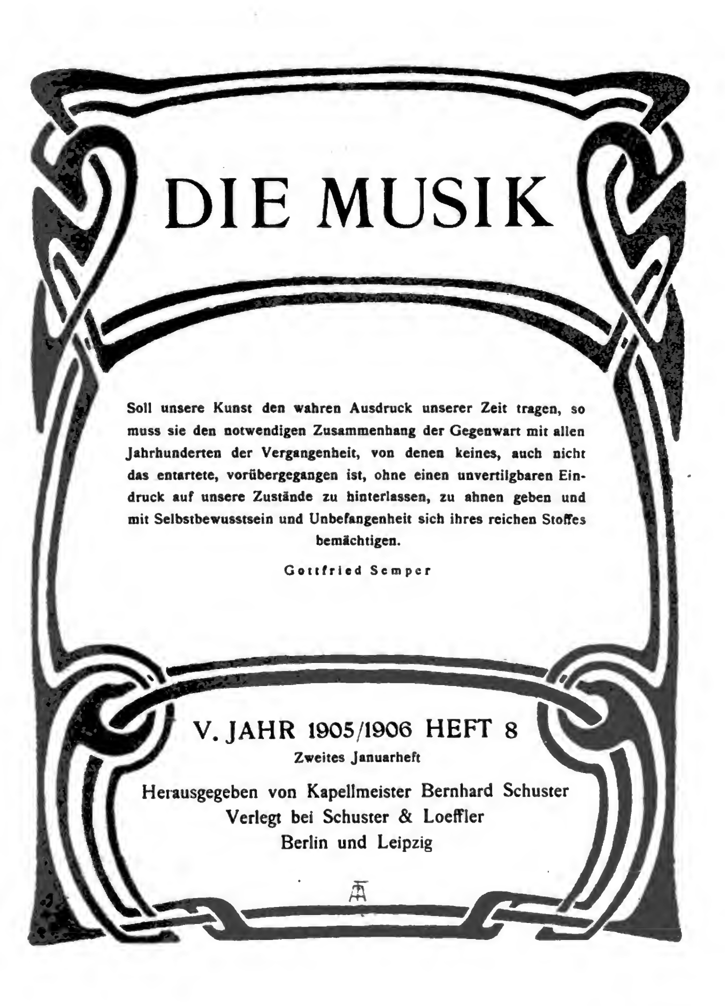






Skizze für Sopran, Alt, Tenor und Bass







Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

Soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muss sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben und mit Selbstbewusstsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen.

Gottfried Semper

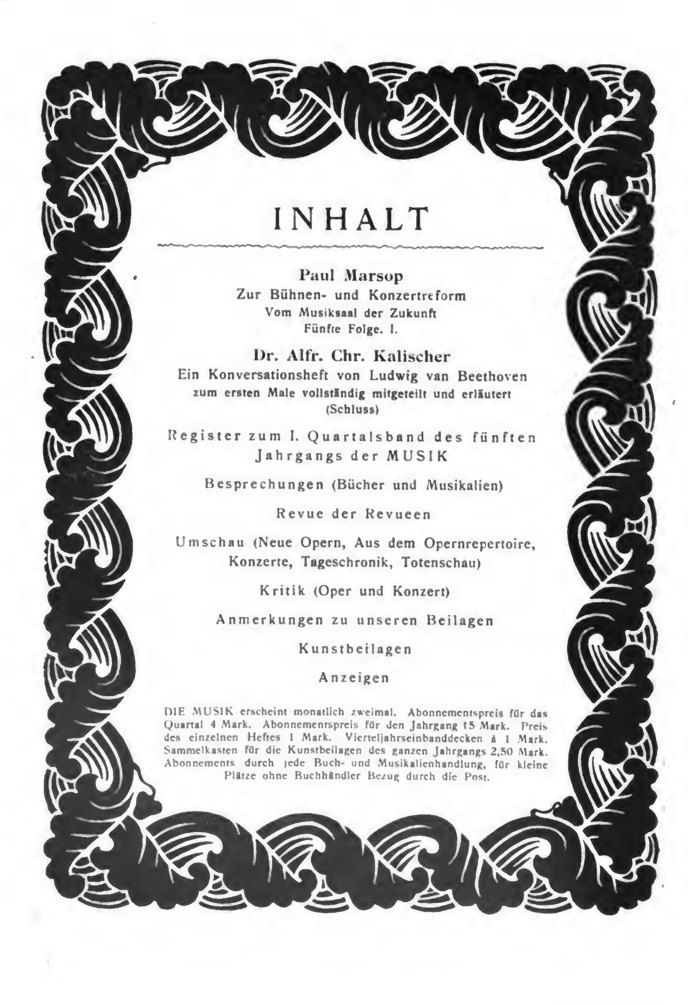
V. JAHR 1905/1906 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

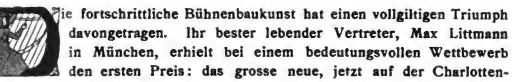


ZUR BÜHNEN- UND KONZERTREFORM

VOM MUSIKSAAL DER ZUKUNFT
FÜNFTE FOLGE

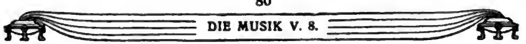
von Paul Marsop-München

I



Die fortschrittliche Bühnenbaukunst hat einen vollgiltigen Triumph davongetragen. Ihr bester lebender Vertreter, Max Littmann in München, erhielt bei einem bedeutungsvollen Wettbewerb den ersten Preis: das grosse neue, jetzt auf der Charlottenburger Gemarkung erstehende Schillertheater wird kein wälscher Opernkasten, sondern ein deutsches Spielhaus sein. Die Nachbarstadt Berlins, die durch die tatkräftige Unterstützung, die sie der „Sezession" zu Teil werden liess, sich bereits auf den Gebieten der Malerei und Plastik einer führenden Stellung versichert hatte, gewinnt sich jetzt auch auf dem Felde dramatischer Darstellung den Vorrang. In der deutschen Reichshauptstadt hat Herr Genzmer aus Wiesbaden den vom Altmeister Schinkel in vornehm strenger, dem Heim der Tragödie Schillers und Kleists gebührender Linienführung ausgestalteten Innenraum des Königlichen Schauspielhauses mit frevler Hand zerstört und zu einem Antichambre französisch-oberflächlicher Tapeziererfertigkeit umgewandelt. In Charlottenburg, dessen Polytechnikum die just auch von Schinkel bereits im Jahre 1817 entworfene Skizze zu einer geschlossenen, amphitheatralischen Innenarchitektur birgt, leben die Gedanken des genialen, weitsichtigen Vermittlers zwischen antiker Szene und nationaler deutscher Kunst wieder auf. Zwei Tatsachen, ein Epigramm. Hie Hülsen, hie Schiller! Nur muss man daraus keine Schlüsse ziehen, die über das Reich des schönen Scheines hinausgingen. Friedrich der ganz Grosse bleibt doch neben Luther, Johann Sebastian

Anmerkung. Es sei auf die früheren, unter dem Titel „Vom Musiksaal der Zukunft" in diesen Blättern (Heft: II. 1, II. 17, III. 4, III. 21) veröffentlichten Versuche verwiesen. Die Aenderung der Überschrift erklärt sich daraus, dass, vielfachen, der Redaktion der „Musik" und mir übermittelten Wünschen zufolge, von jetzt ab auch die Reformarbeit auf dem Gebiet des Theaters, insbesondere der Gesangsbühne, in den Kreis dieser Studien gezogen wird. Ich bitte die werten Gegner und Kollegen, die über meine Aufsätze raisonnieren, obwohl sie sie lesen, es freundlichst zu entschuldigen, dass ich einige Gedanken wieder vorbringe, die ich schon in anderem Zusammenhange aussprach. Wenn das Publikum etwas ungern hört — nämlich, dass es sich von Gewohntem, wenngleich Rückständigem frei machen möchte — muss man ihm es erst recht zwei- und dreimal sagen. Der Tropfen höhlt den Tropf.



Bach und Bismarck der beste Deutsche, wenngleich er die kleine Schwäche hatte, sich in den Spazierstunden des Geistes auf den kleinen Voltaire zu stützen.

Der Charlottenburger Sieg ist um so höher anzuschlagen, als sämtliche zum engeren Entscheidungskampf aufgeforderten Mitbewerber Littmanns für ihre Entwürfe die Form des Amphitheater-Ausschnitts gewählt und mit strafferer oder geringerer Folgerichtigkeit entwickelt hatten. Man vermag nun wieder mit einiger Zuversichtlichkeit der Zeit entgegenzusehen, in der ein Deutschland durchstreifender Italiener nicht mehr darüber den Kopf zu schütteln brauchen wird, dass wir, die wir uns sonst auf unsere nationale Selbständigkeit so viel zu gute tun, nach Goethe und Schiller, Weber und Wagner immer noch am Barock seines längst vermoderten Ahnherrn kleben. Und wohlgemerkt: an der schwächsten Leistung dieses Barocks. Das Barock der italienischen Kirche erhebt sich hier und da noch zum Monumentalen. Das Barock des römischen Palastes ist meist überladene, aber noch grosszügig hingestellte Kulisse. Doch das Barock des wälschen Opernhauses war eine architektonische Missgeburt. Kein Wunder. Nur ein bedeutender Inhalt schafft sich eine bedeutende Form. Die opera seria aber und ihr Füllstück und Anhängsel, das Ballett, lebten im Wesentlichen von historischen Reminiscenzen, fristeten ihr Dasein von den Gnaden zerstreuungssüchtiger und eitler Duodezherrscher, die in ihrer Phantasie und in den Augen ihrer Höflinge über ihre paar Quadratmeilen Land hinauszuwachsen schienen, wenn man sie auf ihren Bühnen mit Jupiter oder Herakles verglich. Kaum entstanden, streifte jene Kunstart die Hülle aristotelischer Nachempfindungen ab und gab sich einem lüsternen, selbstherrlichen Virtuosentum preis. Diese Afterdramatik sollte fähig gewesen sein, sich ein Haus zu errichten, das harmonische Schönheit, Würde und Stil zu erkennen giebt?

Was sich dagegen im natürlichen Ausströmen originalen italienischen Bühnentemperamentes als freigeborene, feinnervige, lebensprühende Kunst erwies: die commedia dell' arte und die sich aus ihr herauslösende opera buffa — die eine mit der anderen wohl die höchste von der Weltgeschichte bisher verzeichnete Blüthe genial improvisatorischen Vermögens: das konnte, den typischen regionalen Charaktermasken der Halbinsel entsprechend, recht gut im Freien oder in einer mit nur notdürftigen dekorativen Behelfen versehenen Bretterbude durchgespielt werden. Es war, streng genommen, schon eine Anomalie, eine wundervoll ungebundene Lustspielbegabung wie die Rossini's, der die Hörer übermütig anpackte und sich mit ihnen so lange im Kreise herumwirbelte, bis sie schwindlig wurden, in die etikettenmässig nach Schubladen zurechtgestufte, prunkvoll steife Barockkommode einzusperren. Diese vom Sonnenrausch des Südens trunkene Komödie war plein air-,

war demokratische Freiluftkunst im besten Sinne. Die andere, überhöfische, eunuchenhafte brachte naturgemäss auch nur ein verqueres, von Anbeginn verpfuschtes Zuschauerhaus zuwege. Wie man auf der Bühne Seitenkulissen nach sechs, sieben haarscharf abgezirkelten Gassen mechanisch hintereinanderreihte,[1]) so schichtete man im Zuschauerhause der opera seria die Kulissen in Parallelstellung übereinander, was man später Ränge nannte. Regt sich in Jemand auch nur ein schwächliches Gefühl für organisch gewachsene Architektur, so wird er schwerlich behaupten, dass durch derartige Ränge ein hufeisen- oder lyraförmig ausgebuchteter Zuschauerraum sinnvoll gegliedert sei.

Nein, wäre dem Italiener die Begabung für die ächtbürtige gesprochene und gesungene Tragödie, überhaupt für eine ernste, stilisierende, das Leben wiederspiegelnde, aber im Zusammendrängen des Gegensätzlichen und im tiefsten Ausschöpfen der Empfindungen zu erhöhter Bedeutung steigernde szenische Kunst zu Teil geworden, er würde mit ihr auch ein originales, den Geist gesunder baulicher Logik atmendes Bühnen- und Zuschauerhaus geschaffen haben. Für sich, und sofern er, wie in der Werkstatt des Dichters und Malers, sich gleicherweise diesseit und jenseit der Rampe als wahrhaft schöpferische Renaissance-Natur hätte betätigen können, für alle Völker.

Der Wechselbalg des Rang- und Logenhauses kam nach Deutschland. Das deutsche Volk, das in den Mysterienspielen des Mittelalters sein Drama geschaffen, es wie ehemals der Grieche selbst dargestellt und so mit heisserer Inbrunst genossen hatte, das in den Tagen des Hans Sachs und Albrecht Dürer jedweder Kunst schöpferischer Meister gewesen war: ihm eignete nach den Verheerungen des dreissigjährigen Krieges weder der Wille noch die Kraft zu höherer geistiger Produktivität. Die Fürsten, des Waffentragens und des konfessionellen Haders satt, begehrten nach Zerstreuungen. Das eigene Land, die von Natur aus schwerblütigen, dazu in unaufhörlichen Gefährdungen und Nöten verzagt, ja stumpf gewordenen Menschen brachten nichts Farbenfreudiges, den Sinnen sich Einschmeichelndes heraus. Man begann sich an wälsche Art zu halten. Ehe das blendende Truggestirn von Versailles am Welthorizont aufging, hatte schon der gleissende Schimmer italienischen Hofprunkes über die Alpenkämme geleuchtet. Mit den Sängern, Tänzern, Feuerwerkern wurden auch die wälschen Theaterarchitekten an die Ufer der Donau, der Elbe, der Isar, der Spree berufen. Die Fertigkeiten dieser Virtuosen bestritt man mit dem Tageserwerb des verarmten Volkes. Aber von dem Flitterputz, den

[1]) Man halte das kindliche Guckkasten-Ergebnis gegen die wundervollen Perspektiven, die schon toscanische Maler des Quattrocento auf Tafelbildern und in Fresco-Darstellungen erzielten.



Jene vor der Hofgesellschaft entfalteten, bekam der Bürger nichts zu sehen.

Doch unter Schutt und gehäuftem mit dem Tage welkenden Tand keimte junge, lebensstarke Saat auf. Shakespeare warf seinen Schatten über Deutschland. Goethe's „Goetz von Berlichingen" trat ans Licht. Ihm folgte das Drama Schillers, und diesem die Volksoper der deutschen Romantiker.

Was hatte das sich schnell und starkgliedrig entwickelnde, durchaus nationale deutsche Bühnenwerk mit dem Konversationssaal und den Ballettfreuden des Italieners zu tun? Nicht das Allergeringste. Aber es war gezwungen, sich in jenem einzurichten, so gut und schlecht es just gehen wollte. Es wäre sonst obdachlos geblieben. Gegensätzliches musste einander notdürftig angeglichen werden: ein Haus, das lediglich den Beruf hatte, den Rahmen für leeres Schaugepränge und Darbietungen der Kehlakrobaten herzugeben — und eine Kunst, in der das rasch wechselnde, bewegte Geschehen nichts weniger als eine ausschlaggebende Rolle spielte, in der, wie das dem deutschen Wesen und seiner schöpferisch-künstlerischen Eigenkraft entsprach, das Beste im Erforschen und liebevollen Ausmalen von Seelenzuständen, in breit hingegossenen, wundersam vertieften Situationsbildern sich offenbarte. Es geschah, was bei Kompromissen zwischen dem Idealen und dem Banausischen stets zu geschehen pflegt: das erstere kam auch diesmal zu kurz. Das Haus und die von ihm untrennbare Bühneneinrichtung veräusserlichten Darstellung wie Inszenierung, verführten das Publikum dazu, von ihm Befriedigung oberflächlichen Unterhaltungsbedürfnisses, wenn nicht gar unlauterer Instinkte zu heischen, Dichtern und Tonsetzern mit törichten Anmutungen entgegenzutreten, und mit dem Eigensinn der geistig haltlosen, sich aber ihrer Macht wohl bewussten, auf die Silber- oder Kupfermünzen im Beutel pochenden Menge das Schaffensniveau herunterzudrücken. Ohne dieses Haus, das in stets grösseren Verhältnissen abgeklatscht wurde, je mehr das Volk auf's Neue zu wirtschaftlicher Unabhängigkeit gelangte und auch wieder von den Freuden des Daseins und der Kunst seinen Teil begehrte — ohne dieses Scheusal von Architektur wäre die Pariser „Grosse Oper" kaum zur Macht gediehen, hätte sie sich schwerlich aller Herren Länder und am wenigsten Deutschland erobert. Ohne dieses Haus wäre das deutsche Schauspiel sicherlich nicht der Versuchung erlegen, zum schweren Schaden der Sprech- und Vortragskunst, der seiner Sondernatur angemessenen Bild- und Regiewirkungen, sich der übermässig tiefen, auf die Massenprostitution von Tricoteusen und den dröhnenden Chorspektakel zugeschnittenen Opernszene zu bemächtigen.

II

Lehnten sich der hochstrebende Sinn der Grossen von Weimar, das Feingefühl der mannigfach gearteten erlesenen Geister, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts das über ganz Italien hin zerstreute künstlerische Vermächtnis der Antike kennen lernten und Deutschland vermittelten, gegen den wälschen Logenkäfig nicht auf? Wäre Schiller, dem es wie keinem Anderen gegeben war, die durch ungewöhnliche Erscheinungen oder bedeutende Gegenstände in ihm geweckte Begeisterung in das bühnenmässig Ausführbare zu übertragen, wäre er nach dem südlichen Hesperien gekommen, er hätte sicherlich aus den griechisch-römischen Trümmern das deutsche Bühnenhaus herausgeschält. Sowohl die „Braut von Messina", das herrlichste aller tragischen Festspiele, als auch die gedankenschwere, ihr vorausgeschickte Vorrede würden in einheitlicherem Wurf, in einer von inneren Widersprüchen freieren Fassung niedergeschrieben worden sein. Und die anderen Schönheitsucher und Pfadfinder neuer deutscher Kultur? Ich nenne drei standard works grundverschiedener, in gewissem Sinne sich ergänzender Charaktere aus jener Zeit: Winckelmann's Schriften, Heinse's phantastischen Roman „Ardinghello", das tollste und tiefste Buch eines Deutschen über Italien, und Goethe's „Italienische Reise". In Winckelmann's „Sendschreiben an den Reichsgrafen Brühl" vom Jahre 1762 wird über das Theater von Herkulanum Verschiedentliches mitgeteilt. Die „Nachrichten" von 1764 — an Heinrich Füssli — bringen eine bis in die kleinsten Einzelheiten gehende, höchst genaue Beschreibung des Gebäudes. Wie befremdlich, dass das anhaltende, eifrige Befassen mit einer Anlage von solch zweckvoller Schönheit einem Manne, der sonst auf Schritt und Tritt Anregungen ausstreut und vorbildliche aesthetische Werturteile prägt, nicht ein einzigesmal den Ausruf entlockt: was vermöchte der Deutsche sich davon zum Frommen seiner szenischen Kunst zu eigen zu machen! Und Winckelmann, wenngleich im Ganzen eine kühle Denkernatur, konnte doch, besonders in Briefen an seine Freunde, beim Schildern und Lobpreisen antiker Kunstwerke auch recht warm werden. Heinse fasste, ein Jahrhundert vor Burckhardt und Nietzsche, in seinen überaus feinsinnigen Bemerkungen über Kunstdenkmäler der Antike und der Renaissance die schöpferische Anlage des Südländers bei der Wurzel, indem er, selbst ein genussfroher Sinnenmensch, sie auf einen überschäumenden Lebenstrieb zurückführt. Doch den dionysischen Hauch, von dem die weitausschwingenden Theater der Alten als zerbröckelnde Reste heute noch umwittert sind, und das apollinische Korrelat höchster architektonischer Besonnenheit und Zweckmässigkeit hat er nicht wahrgenommen.

Aber Goethe, der Allumfassende? Wie viele tragfähige Brücken

schlug er nicht von der Antike zur deutschen Dichtung — es sei nur auf das jedem Gebildeten Geläufige, auf „Herrmann und Dorothea", auf die „Iphigenie", auf den zweiten Teil des „Faust" verwiesen! Was hätte näher gelegen, als unter den klassischen Stätten, an die uns der Dichter vor dem Auftreten der Helena führt, auch das Halbrund der antiken Bühne heraufzubeschwören!

Im Goethehause hörte ich raunen, der Meister habe, da die letzten glimmenden Balken des abgebrannten alten Weimarer Hoftheaters noch kaum gelöscht gewesen seien, sich mitten in der Nacht an den Zeichentisch gesetzt und vor den Augen des Grossherzogs die Skizze zu einem amphitheatralisch gehaltenen Zuschauerraum entworfen. Ein sinnfälliger, unwiderleglicher Beweis für solche Mutmassung ist bis zur Stunde noch nicht aus den Akten aufgetaucht. Vielleicht bringt ihn die Zukunft an den Tag. Dahingestellt mag bleiben, ob die schlichte, aber gar nicht üble Anlage des unter Goethe's Auspizien neu aufgeführten kleinen Lauchstädter Badetheaters mehr das Ergebnis von Sparsamkeitsrücksichten war oder aus künstlerischer Absicht hervorging. Den in Tiefurt und Ettersburg unter freiem Himmel veranstalteten Aufführungen programmatische Bedeutung beizulegen, dazu kann ich mich nicht entschliessen. Hätte sich sonst Goethe's Interesse nicht auch am griechisch-römischen, die Landschaft als stimmunggebendes Wirkungsmittel mit einbeziehenden Theater festgesaugt? Verwunderlich erscheint es auf alle Fälle, dass er, der anderweitig nicht gerade übermässig bedeutenden Denkmälern römischer Architektur wie dem Minervatempel zu Assisi die liebevollste Aufmerksamkeit widmete, an den antiken Theatern Siziliens gleichsam vorbeihuschte. Ueber Segesta mit seiner ebenso wundervoll gelegenen als vorzüglich disponierten griechischen Bühnenstätte schreibt er in einer seltsam gewundenen, verlegenen Ausdrucksweise: „Die Mühseligkeit, in den unscheinbaren Trümmern eines Theaters herumzusteigen, benahm uns die Lust, die Trümmer der Stadt zu besuchen." Auf einen Abstecher nach Syrakus verzichtet er leichthin; sollte man ihm in Rom, in Neapel, in Palermo nichts über das gewaltige, vortrefflich erhaltene Theater der Stadt des Dionys berichtet, ihm keine Zeichnung vorgewiesen haben? Taormina findet er mit wenigen Worten ab; das von der Höhe des Theaters sich bietende Landschaftsbild erhält eine gute Zensur. Nicht die geringste, andeutende Bemerkung darüber, wie etwa das Werk eines griechischen Tragikers hier überwältigende Eindrücke hervorrufen musste, wie etwa gar neue Möglichkeiten für die Entwicklung des deutschen Dramas aus einer derartigen grossgedachten, über das Gewaltigste, über Meer und Gebirge herrschend gewordenen Architektur auszuspinnen seien. Aber hatte Goethe, der grosse Ruhevolle, eigentlich den ächten Instinkt des Theaters? Unbeschadet des „Goetz" — in der Jugend ist

fast jeder Phantasiebegabte ein Stück Dramatiker — und der als szenische Genrestücke gewiss unvergleichlichen Volksszenen des „Egmont"? Man lese die letzteren nach denen des „Coriolan". Treibt Goethes stets gedankenstrotzender Dialog seine Handlungen in einem von Zeile zu Zeile beschleunigtem Zeitmass vorwärts? Stehen die wunderherrlichsten Szenen des „Tasso", des „Clavigo", des „Faust" nicht jenseit von Wille und Leidenschaft, wie sokratisch-platonische Gespräche?

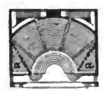
Wie man auch über Goethe's inneres Verhältnis zum Drama denken mag: als er erst einmal in die Sphäre Roms recht hineingewachsen war, nahm ihn für die weitere Dauer seines Aufenthaltes auf hesperischem Boden das Studium der bildenden Kunst und das des Volkscharakters ganz gefangen. Naturgenuss, die Förderung begonnener dichterischer Werke und Geselligkeit füllten die Zeit und das Eigenleben der Phantasie ergänzend aus. Der Bühne Italiens wird nur gelegentlich in einer verlorenen Stunde ein Anstandsbesuch abgestattet, Pulcinell und Genossen mehr unter dem Gesichtspunkt allgemeiner südländischer Beweglichkeit als unter dem eingeborenen dramatischen Vermögens betrachtet. So mag auch Goethe, wenn ihn der Weg an einem antiken Theater vorbeiführte, mehr den schönen Statuen, die einstmals das Bühnengebäude verzierten, als den Darstellungen Sophocles'scher Tragödien und Plautus'scher Komödien nachgesonnen haben.

Auch wäre es unstatthaft, gegen Goethe und die besten seiner Zeitgenossen, die antike Theater sahen und doch an ihnen vorbeisahen, Klage zu erheben. Zweierlei dürfen wir nicht ausser Acht lassen. Dass der unendliche Reichtum an Altertümern, der uns heute reinlich gesichtet entgegentritt, damals sich auch dem schnell zur Klarheit vordringenden Auge im Ganzen noch als beängstigende chaotische Ueberfülle darstellte. Und dass in jener Periode die deutsche dramatische Literatur, der wir jetzt im sorgsamen Erwägen von möglichen Anpassungen an früher Geschaffenes ein ihrer würdiges Haus zu errichten uns anschicken, damals erst in der Bildung begriffen war.

III

Ein guter Bekannter von mir pflegt zu sagen: „Wenn man so das Ei des Kolumbus vor sich auf dem Tische stehen sieht, meint ein Jeder, er könne es gelegt haben". Was war denn schliesslich Grosses erforderlich, um das antike Theater zu einem Hause umzuwandeln, wie es unser Kunstwerk, unser Klima und unsere Kulturgewohnheiten erheischen? Das, was Schinkel in der Eingangs erwähnten Skizze tat: er verkürzte auf beiden Seiten den Halbkreis der Bänke, und setzte ein festes Dach über das Auditorium und über die erweiterte Szene. Auch diesen Schritt hatten,

wenn man so sagen will, die Alten schon vorbereitungsweise zurückgelegt. Zeuge dessen: das kleine Schauspielhaus von Pompeji, heute gewöhnlich „teatro coperto", auch „teatro greco" genannt. Man betrachte den Grundriss:



Denkt man sich die beiden mit a bezeichneten, durch die hinzugefügten punktierten Linien vom Ganzen abgetrennten Stücke weg, so hat man nahezu den Plan des Zuschauerraumes im Prinzregenten-Theater vor sich. Die oberen Sitzreihen sind zur Rechten und zur Linken abgeknappt, also nicht, wie es sonst die Regel war, bis zum letzten Umgang in Halbkreisen durchgeführt, um, wie der hochgeschätzte Archaeologe August Mau sagt „einen viereckigen Grundriss zu erzielen und so die Bedachung zu ermöglichen".[1])

Schinkels Gedanke lebte um ein halbes Jahrhundert später in Gottfried Semper wieder auf. Ueber des Letzteren allgemein bekanntes, neuerdings im bayerischen Nationalmuseum aufgestelltes Modell für das monumentale Theater, das sich Ludwig II. erträumt hatte, brauche ich kein Wort zu verlieren. Ebensowenig über das Bayreuther Festspielhaus. Wie hoch man auch die Verdienste Schinkels und Sempers um die Reform der Theaterarchitektur anschlagen mag: Richard Wagner gebührt der Ruhm, die Idee in die Tat umgesetzt zu haben.

---

[1]) Vergl. A. Mau: „Führer durch Pompeji", und „Kunst und Leben in Pompeji": „Das kleine Theater. Dass es bedacht war, vermutlich mit einem pyramidenförmigen Dach, besagt die in zwei Exemplaren angebrachte Inschrift . . ." „Ein bedachtes Theater neben einem offenen war nichts Ungewöhnliches. Etwa um die Zeit der Verschüttung Pompeji's rühmte der Dichter Statius unter den Herrlichkeiten seiner Vaterstadt Neapel den ‚Doppelbau des offenen und bedeckten Theaters.' Wozu Letzteres diente, dafür giebt den einzigen Anhaltspunkt der Name des von Herodes Attikus in seiner Vaterstadt Athen erbauten bedeckten Theaters: es hiess Odeum, Singhalle; es scheint also, dass man dort musikalische Aufführungen veranstaltete . . . Der Zweck des Daches war zweifellos ein akustischer." — Der Freundlichkeit des Herrn Prof. Mau verdanke ich die Mitteilung folgender Stelle aus Tertullian's Schriften: „Video et theatra, nec singula satis esse nec nuda [unbedeckt]; nam ne vel hieme voluptas impudica frigeret, primi Lacedaemonii Odeum paenulam ludis excogitaverunt." Wichtig ist die dadurch gegebene Feststellung des Vorhandenseins bedeckter Theater aus nicht viel späterer Zeit. Dagegen scheint es mir zweifelhaft, ob der gestrenge, gegen szenische Spiele eifernde Kirchenvater recht berichtet war, wenn er sagt, dass gerade die Lacedaemonier mit dem Bau bedeckter Theater den Anfang gemacht hätten.

Warum musste jedoch seit den glorreichen Sommertagen von 1876 fast ein Vierteljahrhundert vergehen, ehe das Prinzregenten-Theater eröffnet, warum dann noch ein Lustrum verstreichen, ehe ein drittes Bühnenhaus mit ungefähr amphitheatralischem Zuschauerraum, also das jetzt aus seinen Fundamenten sich erhebende Charlottenburger Schillertheater in Angriff genommen werden konnte?

Dafür sind verantwortlich zu machen: die überwiegende Mehrzahl unserer Architekten, die an Theaterbauten gehen, ohne einen Tropfen Theaterblutes in ihren Adern zu haben. Die sich aufgeklärt und fortschrittlich stellende, zumeist über die erforderlichen Baukapitalien verfügende Bourgeoisie, die weit mehr Kasten-, bezüglich Besitzunterschiede in äusserlicher Kennzeichnung zu betonen liebt, als der in Ehrfurcht vor der Etikette ersterbende Hofmarschall, und die deshalb am Rang- und Logensystem zäh verbissen festhält. Eine Gruppe von geistig hochstehenden, stets kampftüchtigen und opferbereiten, grosssinnigen aber etwas schwer beweglichen Wagnerianern, die sich die Anschauung zurecht gelegt haben, es sei Hochverrat an der Majestät Wagners, in einem Theater, dessen Typ er ausmodelliert und dem er den Festspielcharakter aufgedrückt habe, andere Werke als wagnerische zur Aufführung zu bringen. Für Wagner jedoch ein weiteres Festspielhaus zu bauen, dazu läge keine Veranlassung vor.

Man sieht, eine Reaktionspartei kann die verschiedenartigsten Elemente in sich aufnehmen und vereinigen.

IV

Beschäftigen wir uns vorerst mit den modernen Theaterbaumeistern, die vom Wesen der Bühne keine Ahnung haben, den Reaktionären aus Impotenz. Es war einige Tage vor der Eröffnung des grossen, neuen, überreich ausgestatteten Theaters zu . . . . . . An allen Ecken und Enden arbeitete man in fieberhafter Hast; während auf der Szene die Statisten gedrillt wurden, hatte der Architekt einige Retuschen zu überwachen. Endlich war er fertig und wandte sich zum Gehen. Da trat der Oberbürgermeister auf ihn zu und fragte ihn, ob er sich nicht noch ein Stück der Probe mit ansehen wolle: man käme jetzt an die wirkungsvollsten Stellen. „Nicht doch, lieber Freund," antwortete Jener. „Sobald da unten der Komödien-Firlefanz anfängt, interessiert mich m e i n Theater nicht mehr." Der Künstler — er ist keineswegs der einzige seiner Art — stellt sich also offenbar den Zuschauerraum als einen in Pracht und Eleganz strahlenden Gesellschaftssaal vor, dessen Harmonie dadurch empfindlich gestört wird, dass sich ganz unversehens an der einen Seite beim Auseinandergehen einer Gardine ein riesiges, hässliches Loch auftut. Davon nicht zu reden, dass es eine himmelschreiende Ungerechtigkeit sei, wenn die feinsten



Einzelheiten einer an den Brüstungen der Ränge oder an der Decke mit allem erdenklichen Raffinement angebrachten Stuckverzierung nur in den wenigen Minuten der Zwischenpausen zur Geltung gelangen, während der Kapellmeister, der doch weiter nichts als Musik mache, die allgemeine Aufmerksamkeit für ganze lange Stunden beanspruche. Nicht mehr entsinnen kann ich mich, ob jener so ausserordentlich antidramatisch beanlagte Mann Privatarchitekt war, oder den Titel Regierungsbaumeister, wenn nicht gar Königlicher Oberbaurat führte. Im letzteren Fall musste er eine Reihe Examina hinter sich haben — und wer in Deutschland oder in China sich durch Examina gewunden hat, versteht bekanntlich Alles. Also auch, wie man den vorzüglichsten Grundriss für ein Haus erfindet, in dem von Rechts wegen Shakespeare und Schiller, Mozart und Wagner die alleinigen Gebieter sein sollen, und wie man die für solches Bauwerk bereitgestellten Summen auf das Zweckmässigste verwendet.

Nach meiner unmassgeblichen Erfahrung lassen sich die Theaterarchitekten gemeiniglich in zwei Klassen scheiden: in solche, die von der Fassade, und in solche, die vom Zuschauerraum ausgehen. Fehlen, wenige Ausnahmen abgerechnet, seither noch die, die mit der Hauptsache, nämlich mit der Bühne begönnen, sie resolut als Kern der Gesamtanlage erfassten und herausarbeiteten. Man findet es durchaus in der Ordnung, wenn ein Architekt, der einen Bankpalast aufführen soll, das Schwergewicht nicht auf ein verblitzendes, in Säulen von seltenem Marmor und flandrischen Gobelins prangendes Stiegenhaus oder auf eine luxuriös herzurichtende Direktorswohnung, sondern auf einen gut belichteten Zentralschalterraum mit möglichst praktisch um ihn gruppierten Kassen- und Schreibstuben legt. Vernünftig, wie man heute über Dergleichen denkt, würde man es einem Baumeister gewaltig verübeln, sofern er zu Gunsten einer pompösen Festaula die Unterrichtssäle und -Zimmer einer Schule, einer Universität benachteiligen wollte. Soll allein das deutsche Theaterhaus für alle Ewigkeit der typische lucus a non lucendo bleiben?

Aesthetiker der Gegenwart belehren uns darüber, dass im Zeitalter der gigantischen Eisenkonstruktionen ein neuer Schönheitsbegriff aus der nach Seiten des Zweckmässigen am vollkommensten gelungenen Lösung einer Aufgabe abzuleiten sei. Nun denn: das Theatergebäude mit Rängen und Logen ist der Gipfel der Unzweckmässigkeit. Bei seiner unglücklichen Mittelstellung zwischen erweitertem Gesellschaftssalon und Singspielhalle, bei der Notwendigkeit, den durch die Ränge gewaltsam zerschnittenen Wänden mittels dekorativer Zutaten wenigstens den Schein des Einheitlichen anzuschminken und die hier erforderlichen vielen Aussen- und Innenkorridore halbwegs wohnlich zu machen, braucht man schlechterdings viel teuren Aufputz, der im Amphitheater mit seinen zwei ungebrochenen,

lediglich architektonisch zu gliedernden Seitenwänden wegfällt. Das Opernhaus kostet also reichlich um ein Drittel, wenn nicht um die Hälfte mehr als das Amphitheater. Es fordert ferner, selbst wenn für jeden Rang zwei bis drei breite Sondertreppen vorgesehen sind, der unvermeidlichen Höhe dieser Treppen halber für den Fall eines Brandes oder einer Panik das Verhängnis förmlich heraus — während das Amphitheater mit seinen kurzen geraden Treppen binnen zwei Minuten zu räumen ist. Jenes zwingt einen guten Teil der Besucher zu krampfhaften Gliederverrenkungen, sofern sie vom Schauspiel etwas sehen wollen. Es gewährt nur der verschwindend geringen Anzahl von Zuschauern, die in der Mitte des Parketts und des ersten Balkons ihre Plätze haben, den für ein ungefähr richtiges Aufnehmen der Bühnenperspektive günstigen Einblick und zeigt über neun Zehnteln verzerrte Bilder und die schnurrigsten Missverhältnisse zwischen den Darstellern und den auf den Prospekt, die Seitenkulissen und Versatzstücke gemalten Gegenständen. Es zerstört nicht Wenigen rettungslos die Illusion, indem es für alle seitwärts Sitzende technische Behilfe der Maschinerie und der Beleuchtung sichtbar werden lässt. Es nötigt die Schauspieler und Sänger, sich im Ton zu übernehmen, die Geste zu vergröbern, den Vortrag oft ungebührlich zu dehnen, um sich denen überhaupt nur verständlich zu machen, die von der olympischen Höhe der oberen Ränge herunterspähen. Es zwingt bei stärker instrumentierten Musikdramen den Kapellmeister zu einem unausgesetzten Eiertanze, damit weder die Gesangsstimmen von den Instrumenten gedeckt werden, noch das Orchester an Glanz und Schmelz der Farben allzuviel einbüsse. Denn in einem Hause mit Rängen und Logen das Orchester zu versenken, ist vollends baarer Unsinn. Auch ein Laie müsste einsehen, dass die akustischen Gegebenheiten des himmelhohen Opernhauses mit fächerartig auseinandergeblätterter Wandung und die des geschlossenen Amphitheaters grundverschiedene sind.

Alles in Allem: nur die liebe Gewohnheit, die Denkfaulheit verschulden es, dass man bei uns immer noch das italienische Opernhaus kopiert — wobei es gleichgültig bleibt, ob man in die verschiedenen Balkons mehr oder weniger Extrakäfige hineinquält. Hingegen sind alle guten praktischen Gründe wie alle aesthetischen Vorteile auf Seiten des Amphitheaters. Die Kunstfreunde hätten sich schliesslich nur noch über das Erschröckliche, Unerhörte zu beruhigen, dass man sich in Deutschland getraute, sich die Weisungen eines deutschen Meisters zu Herzen zu nehmen und den wälschen Kram, zumal wenn er hinlänglich vermodert ist, mit einem tüchtigen Schwung vor die Tür zu werfen. Soll denn wirklich noch einmal ein Aergernis gegeben werden wie solches: dass man anno 1905 in der Stadt des Hans Sachs mit Aufwand von über $3^1/_2$ Millionen dem

Germanischen Museum ein wälsches Opernhaus gegenüberstellt? Wenn man das Germanische Museum nur noch als eine grosse Raritätenschachtel für abgelegte Vergangenheitsmoden betrachtet, wenn als seine vornehmste Bestimmung nicht mehr die erkannt wird, das deutsche Nationalbewusstsein zu stärken, dann ist es nicht mehr Reichs- noch Landesangelegenheit. Dann mache man getrost ein Casino für die Commis voyageurs von Fürth daraus.

Womit natürlich nicht in Abrede gestellt werden soll, dass neuere Prunkbauten wie die Stadttheater von Nürnberg, Köln, Dortmund, wie das Frankfurter Schauspielhaus in der Behandlung des Ornamentalen, im Zusammenklang von edlem Gestein, reichen Stoffen, farbensattem Glase, in zarteren, dämmerigen Intérieurstimmungen, in delikat ausgeführten Holz-, Eisen- und Broncearbeiten sehr Geschmackvolles aufzeigen und auch ihrerseits für das Wiedererstarken des deutschen Kunstgewerbes ein vollgiltiges Zeugnis ablegen. Aber was haben diese Dinge mit dem Theater als solchem zu schaffen? Gewisslich darf man im Wirtschaftsleben eines Volkes auch der Luxusindustrie die Berechtigung nicht abstreiten. Für den begüterten Privatmann ist es Ehrenpflicht, sie zu fördern. Das Königsschloss braucht glanzvolle Repraesentationssäle. Die Vertretung einer wohlhabenden Bürgerschaft mag mit erheblicherem Aufwand in ihrem Stadthause zur Schau stellen, was der einheimische Gewerbfleiss an wertvollen bodenständigen Erzeugnissen nur immer hervorzubringen fähig ist. Museumseinrichtungen sollen mit schicklichem dekorativem Schmuck sich den Kunstwerken anschmiegen, die sie beherbergen. Was wollen aber die stockwerkhohen Spiegel, die Damastverkleidungen der Wände, die überladenen Kandelaber und Ampeln, die mit ihren nervösen Schlängellinien schier aus dem Leim fahrenden Möbel im Theater? Ist all' dergleichen aus gediegenem Material hergestellt, dann kostet es, überflüssig wie es sich an dieser Stätte ausnimmt, ein Heidengeld, das zehnmal besser auf die Ergänzung des darstellenden Personales, auf eine Erhöhung der Bezüge der Orchestermitglieder, Choristen und Bühnenarbeiter, auf die Bereicherung des Kostümfundus zu verwenden wäre. Ist es schlechte Nachahmung in stucco lustro und notdürftig aufgeklexte Vergoldung, dann beleidigt es das einigermassen geschulte Auge — und kommt schliesslich auch teuer genug zu stehen.

V

Fraglos ist es etwas Gutes darum, wenn ein berufener Architekt auch Innenräume mit Verständnis auszuzieren versteht. Aber es mag Jemand sich als gewiegter „architecte-décorateur“ einen Namen gemacht haben, und braucht darum noch keineswegs in einer bedeutend organischen

baulichen Formensprache reden zu können. Wie man indessen vor Zeit und Weile mit Vorliebe die einseitigen Fassaden-Virtuosen zum Theaterbau heranzog — für je hunderttausend Mark plus eine Kompagnie korinthischer Säulen mehr — so scheint man augenblicklich den Tapezierfex für den geeignetsten Quartiergeber Melpomenes zu halten. Was bekümmern sich auch unsere Stadtväter um das Organische, Zweckvoll-Schöne in der Kunst? Sie wollen den gleichen, gerade herrschenden Kommerzienratsmoden, die ihnen für die Ausstaffierung ihrer Wohnungen massgebend sind, auch in den von ihnen finanziell gestützten „Vergnügungsanstalten" wieder begegnen; sie fragen nicht, wann und wo sich Herr Anatole Flinkhand seiner Studien im Theaterbau befliss, ob er je zuvor schon ein Bühnenhaus von der Rückseite sah. Es genügt ihnen, dass er sich am Rockärmel van de Velde's gerieben hat. Dass er ihnen dem Bühnenbild recht dreist an die Seite rückende Proszeniumslogen oder einen geschweiften, kräftig ausladenden Balkon in die Wand schraubt, von dem aus sie zu ihren minderbegüterten Mitbürgern im Parterre huldvoll herunter grüssen können. Um Himmelswillen, nur kein Amphitheater, wo man mit solch vermögenslosen Lumpen wie dem Lehrer Ameier, dem Schriftsteller Bmeier und — wie entsetzlich! — womöglich mit dem ehrsamen Handwerker Cmeier in einer Reihe sitzen muss! Mit Leuten, die dazu noch so anmassend sind, von Einem zu verlangen, dass man während der Vorstellung keinen Laut reden, sich durch nichts bemerkbar machen dürfe! Das sind die Reaktionäre aus Eitelkeit.

Auch unsere Bankfürsten, Grossindustriellen und Wirklichen Geheimen Kanzleiräte reisen ja über die Alpen. Sofern sie sich unter sachkundiger Führung mit antiken Bauwerken vertraut machen, kann man sie füglich darauf hinweisen, dass auch in griechischen und römischen Theatern die Rangabstufungen nicht fehlten, hergestellt durch nicht zu schmal bemessene Zwischengänge, die den stark ansteigenden halbkreisförmigen Zuschauerraum seiner ganzen Breite nach durchquerten. Es möchte sich empfehlen, sie auch in das Theater einzulegen, das wir Wagner verdanken — ich habe dafür die Bezeichnung „Deutsches Spielhaus" vorgeschlagen, im Gegensatz zum italienischen Opernhause. Diese Gänge würden eine bequemere Zirkulation, dazu eine sich schon beim ersten Ueberblick deutlich kundgebende Zusammenfassung nach Gruppen, oder, wenn man will, Rängen ermöglichen. In der Art, dass sich die in höheren oder niedrigeren Bankgruppen befindlichen Plätze so ziemlich auf die bisher übliche Weise verschieden einschätzen lassen. (Im Prinzregenten-Theater hätte man sechs „Ränge", den sechs Eingangstüren zur Rechten und zur Linken entsprechend; Abteilungen von vier bis fünf Bänken sind jetzt schon durch Sperrleisten von einander getrennt). Als die besten, also

teuersten Sitze müssten nicht die der ersten, unmittelbar vom oberen Orchester-Schalldeckel aufsteigenden Bankreihen, sondern die der zweiten Gruppe gelten, da den Inhabern dieser Plätze das Bühnenbild sich noch besser ausgeglichen zeigt. Der Einheitspreis für alle Sitze ist im Bayreuther Festspielhause traditionell und lässt sich hier insofern mit Grund verteidigen, als ein lediglich für kurze Zeit zusammengestelltes Sänger-, Orchester- und Technikerpersonal in Frage kommt, die Kosten also unverhältnismässig hoch auflaufen. Nicht zu rechtfertigen wäre er für Vorstellungen in anderen amphitheatralisch gehaltenen Häusern, die ganz oder doch vorwiegend mit einem jahraus, jahrein regelmässig arbeitenden Bühnenapparat bestritten werden. Denn wenn auch in einem nach wagnerischem Vorbild geschaffenen Amphitheater jeder Zuschauer die Szene gut übersehen kann, so lassen sich doch die ganz auf der Höhe gelegenen Plätze gerechterweise nicht gleich hoch bewerten wie die gegen die Mitte zu befindlichen.

Da die von mir vorgeschlagenen umlaufenden Zwischengänge den Wegfall einer Anzahl von Sitzreihen bewirken würden, der Zuschauersaal jedoch nicht zu tief werden, also der Kranz der bekrönenden Logen, bezüglich die oberste Bank nicht zu weit von der Vorhangslinie entfernt sein darf, so muss auf andere Art Raum eingespart werden — wenn nämlich ein grösseres Spielhaus von 1200 bis 1500 Plätzen in Rede steht. Man hülfe sich am besten, indem man gleichsam zwei Amphitheater übereinander legte, unter Beibehaltung der Grundform, ohne in die Seitenwände auch nur einen Sitz einzuflicken, sodass der Charakter des vom Orchester bis zur Spitze einheitlich aufsteigenden „Theatron" schlechterdings nicht beeinträchtigt würde. Zwischen dem oberen und dem unteren Amphitheater liessen sich ganz gut Lauben[1]) einfügen, die teils von zahlenden Besuchern zu benutzen wären, teils Ehrengästen vorbehalten blieben. Handelte es sich um eine Hofbühne, so stünden somit dem Landesherrn, den Angehörigen des regierenden Hauses und den sogenannten Hofrangklassen erstens diese Mittellauben, zweitens die den Raum beherrschenden oberen Lauben, die man im Bayreuther Festspielhause Fürstenlogen nennt, zu Gebote. Zum dritten könnte man — wie aus dem oben erwähnten Semper'schen Modell ersichtlich ist — auch ganz gut unmittelbar über dem Orchester einen durch einen breiten Quergang vom eigentlichen Amphitheater völlig getrennten Sonderraum mit Hoflauben

---

[1]) Wollen wir nicht das gute deutsche Wort Laube wieder zu Ehren bringen, und die „Loge" den Franzosen überlassen? In gleichen den „Regisseur", den „Souffleur", den „Billeteur" und auch noch den „Theaterrestaurateur", unter dem wir augenscheinlich einen Mann zu verstehen haben, der schadhafte Stellen im Dachstuhl des Theatergebäudes mit Schinkenbrötchen verstopft.

ausbilden, deren Schranken allerdings nicht höher sein dürften als die Lehnen der über ihnen sich erhebenden durchgehenden Sitzbänke. Der Hof hätte somit zunächst der Szene, dann in der Mitte, und schliesslich auf der Höhe des Hauses beliebig zu verwendende, abgeschlossene Plätze mit eigenen Zugängen, Treppen, bezüglich Vor- und Erfrischungszimmern oder Hallen zur Verfügung — womit auch dem anspruchsvollsten Zeremonienmeister Genüge getan wäre. Doch möcht' ich zur Vermeidung etwaiger Missverständnisse ausdrücklich bemerken, dass in den bürgerschaftlichen Kreisen, die man mit einem derben, aber zutreffenden Ausdruck die Protzengesellschaft nennt, sich bisher ein verhältnismässig stärkerer Widerstand gegen die Ausbreitung der amphitheatralischen Bauweise bemerkbar machte, als in den Zirkeln, die darauf angewiesen sind, die Vorschriften der Etikette sorglich im Auge zu behalten.

VI

Als weniger mächtige, doch immerhin nicht ganz einflusslose Gegner sind jene, ich wiederhole es, in ihrem Gesamtwirken sehr hochzuschätzenden, ihre Meinung im besten Glauben verfechtenden, doch ein wenig einseitigen Wagnerianer anzusehen, bei denen sich der Gedanke festgesetzt hat, es verstosse gegen die Grundabsichten des Meisters, in einem Hause, wie er es schuf, andere als wagnerische Werke zur Aufführung zu bringen. Ueberdies werde man, wie sie sagen, der letzteren Aufgabe im Bayreuther Festspielhause auf mustergiltige Weise, im Münchner Prinzregenten-Theater immerhin bis zu einem hohen Grade gerecht. Ergo sei es überflüssig, weitere Theater in wagnerischem Stile zu erbauen. Ergo müsse man Leute, die sich dessen unterfangen wollten, nach Möglichkeit daran zu verhindern trachten.

Das sind die Reaktionäre aus übertriebener Pietät.

Der schlichte Hausverstand sagt: was Bayreuth bietet, ist vorbildlich, was es lehrt, soll an allen Orten befolgt werden. Nun steht es aber so, dass die Sänger das meiste von dem, was sie heute bei der stilvollen, abgeklärten Wiedergabe eines wagnerischen Werkes an der rechten Stätte lernten, morgen auf der Szene des italienischen Logenguckkastens, vor dem hier offenen Orchester und auf einem Podium, das bei hier gänzlich andersartigem Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum eine Befolgung der Bayreuther Regievorschriften oft unmöglich macht, notgedrungen wieder verlernen müssen. Ergo wird die Bayreuther Unterweisung erst dann die rechten Früchte tragen, wenn die darstellenden Künstler die wagnerischen Dramen bei ähnlichen Gegebenheiten wie im Bayreuther Hause an mög-

lichst vielen Orten zur Wiedergabe bringen. Ergo ist es schon aus diesem Grunde geboten, möglichst viele Deutsche Spielhäuser zu errichten.

Aber es giebt keinen zureichenden Grund dafür, auf solche Gebäude insgemein die Bezeichnung „Festspielhaus" anzuwenden, weil das erste, in dem Wagner diesen Typ ausprägte, zum Festspielhaus bestimmt und mit einem „Bühnenfestspiel", nämlich dem „Ring des Nibelungen" eröffnet wurde. Ohne allen Zweifel ist das Logenhaus im architektonischen Verstande ein Unding, ein Greuel; sicherlich kann das deutsche Spielhaus, wenn der rechte Baumeister sich seiner annimmt, eine hohe architektonische Schönheit offenbaren. Warum in aller Welt soll jedoch über die amphitheatralische Form an sich eine besondere Weihe gebreitet, von ihr nicht abzulösen sein? Meine beschränkte Unterthanenlogik reicht nicht hin, um das einzusehen. Ist etwa ein Hörsaal in einer Klinik oder in einer Kunstakademie, dessen Sitze im Halbrund ansteigen, „weihevoller" als ein anderer, dessen Bänke, zu ebener Erde hintereinander gestellt, ein schlichtes Rechteck ausfüllen? Klagten vielleicht die alten Athener und Syrakusaner, die doch unseren Kunsthorizont beträchtlich ausweiteten, es wäre die „Weihe des Hauses" von ihrem Theater genommen und der grossen in ihm gepflegten Tragik ein Schimpf angetan, weil dort auch Satyrspiele zur Aufführung gelangten — Stücke, in denen es von argen Zoten wimmelte? Nicht nur die „Oresteia" des Aischylos, sondern auch die mit Schlüpfrigem durchtränkten Komödien des Aristophanes erregten dort hellen Jubel, in den auch die weisesten unter den alten Griechen fröhlich einstimmten. Sind auf römischen Bühnen mit amphitheatralischem Zuschauerraum nicht „Mimen" und „Atellanen", zu deutsch Possen und Hanswurstiaden gespielt worden? Es verrät freilich arge Bosheit und hinterlistige Tücke, dass die Alten nicht nur die Hauptideen des wagnerischen Theaters vorwegdachten, sondern es noch durch lästerliche Spässe entweihten. Mit seinem im Jahre 1580 begonnenen „Teatro olimpico" zu Vicenza kam Palladio Richard Wagner noch ein ganzes Stück weiter entgegen, als es die Hellenen getan hatten[1]). Die Haut schaudert Einem, der helle Angst-

[1]) Vergl. Jacob Burckhardt: „Dieser merkwürdige Versuch eines Theaterbaues in der Art der Alten ist in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen Theaterbauten des Augenblickes, deren Vasari eine ganze Anzahl erwähnt, eine ähnliche Anlage voraussetzen. Allein des Erhaltenen ist ausserordentlich wenig; das . . . . . . Teatro Farnese in Parma (1618) erscheint bereits als ein Mittelding zwischen antiker und moderner Anlage; die Scena ist schon ein auf Verwandlungen berechneter Tiefbau." („Der Cicerone".) Ueber solche, meist für Festlichkeiten, die der Vermählung oder der feierlichen Einholung eines Fürsten galten, errichtete „Theaterbauten des Augenblickes" spricht der gleiche Verfasser in seiner „Kultur der Renaissance in Italien". — Vasari („Lebensbeschreibungen etc.") ist, wie bekannt, weder in seinen Mitteilungen übermässig verlässlich, noch in seiner Ausdrucksweise

schweiss tritt Einem auf die Stirn, wenn man sich vorstellt, dass dort am Ende lockere Musensöhne aus dem benachbarten Padua die „Menaechmen" des Plautus oder gar die „Mandragola" Machiavells vorgestellt und jede Anzüglichkeit doppelt unterstrichen haben, um den Bayreuther Meister auf's Empfindlichste zu kränken. Eine eingehende Behandlung dieses bisher noch wenig erörterten besonders trüben Kapitels aus der Leidensgeschichte des Genius möchte ich künftigen Wagner-Biographen angelegentlich empfehlen. Es kam das Aergste: Schinkel war ganz nahe daran, im Jahre 1817 das Bayreuther Festspielhaus auf den Berliner Gensdarmenmarkt zu stellen, und begründete zu allem Ueberfluss noch die Notwendigkeit, das Orchester zu verdecken, so vortrefflich, dass es der Schöpfer des „Tristan" hinterher nicht besser zu tun vermochte.[1]) Wer getraut sich's, auszumalen, welche Todsünden Schinkel im Einverständnis mit dem damaligen Intendanten gegen den wagnerischen Geist begangen haben würde, wenn seine Skizze feste Gestalt und volles Leben gewonnen hätte? Vielleicht wären damals vor dem Amphitheater des vielverschrieenen Kotzebue äusserst wirksame „Deutsche Kleinstädter" erschienen, mit dem in köstliche Lokalfarbe getauchten, dem zweiten Aktschluss der „Meistersinger" in bescheideneren Verhältnissen vorgeahnten zweiten Finale. Davon nicht zu reden, dass Richard Wagner in selbige „Meistersinger" hier und da recht derbkörnige Scherze hauptsächlich aus dem Grunde einflocht, um Wotan und Brünnhilden das Festspielhaus ein für allemal zu verleiden.

Im Ernst gesprochen: kein Künstler oder Kunstfreund von einigem Geschmack wird beantragen, dass man auf der einem Amphitheater vorgelagerten Szene dem widerwärtig albernen Wortspielgetändel eines Blumenthal oder den übel duftenden pariser Ehebruchs-Dialogen oder einem sensationellen Reisser wie „Madame Sans-Gêne" einen Platz einräume. Er wird aber auch dergleichen Zeug von jedem deutschen Schauplatz gern verbannt wissen wollen, welchen baulichen Zuschnitt das Theater nur immer habe. Mit anderen Worten: nicht die Gattung des dramatischen Spieles an sich adelt das Haus oder setzt es herab. Entscheidend ist vielmehr ein gewisser Höhegrad des schöpferischen Vermögens, der innerhalb

besonders klar. Es erhellt jeweilig nicht zur Genüge, ob er nur gemalte Prospekte und Kulissen oder ein vollständiges Theatergerüst meint. (Siehe seine Notizen über die Dekorationen Baldassare Peruzzi's zur „Calandra" des Kardinals Bibbiena.) — Die diesem Heft beigegebene Abbildung des „Teatro olimpico" wird den Leser darüber aufklären, dass es nicht nur, wie Burckhardt meint, „ein Theaterbau in der Art der Alten" ist, sondern die antike Szene erheblich weiter ausbildet. Ein Vergleich mit der Bühnendisposition von Oberammergau ist sehr belehrend. — Ueber das Teatro Farnese hab' ich an dieser Stelle schon gesprochen.

[1]) Die bezüglichen Ausführungen Schinkels sind zitiert in der vortrefflichen Abhandlung Th. Ungers „Der akustische Musiksaal". („Die Musik", Jahrg. II, 14.)

jeder Gattung erreicht werden kann. Durchaus reinliche fünfaktige Jambentragödien, wie sie jüngere Stubendramatiker vierteljährlich aus ihrem Organismus auszuscheiden pflegen, würd' ich als Intendant von einer Bühne wie der des Prinzregenten-Theaters ohne Umstände wegweisen. Aber ich verspürte nicht die geringste Herzbeklemmung, als ich dort Molière's geniales Possenstück vom „Eingebildeten Kranken" über die Bretter gehen sah. Nur dass ich in Rücksicht auf die Intimität der Handlung und die in einzelnen Auftritten erforderliche schauspielerische Kleinarbeit an jenem Abend das Amphitheater nach Höhe und Breite gern etwas eingeschränkt gesehen hätte — ich komme auf Analoges weiter unten zurück. Hingegen dünkt mich Shakespeare's Heinrich IV. in seinen beiden Teilen für eine Darstellung vor einem Amphitheater von recht ansehnlichen Verhältnissen in der Art des Münchner vorzüglich geeignet. Wollte mir indessen Jemand zumuten, ich solle die mit meisterlichem Stift gezeichnete Figur Dortchen Lakenreissers „in usum amphitheatri" herausstreichen, so würd' ich ihm den . . . ., ich wollte sagen die Suppe gehörig versalzen.

Naturalistischer Anwandlungen kann man nun die führenden deutschen Musikdramatiker unserer Tage wahrlich nicht zeihen — auch Richard Strauss nicht, der, selbst wenn er Arm in Arm mit einem Ernst von Wolzogen erscheint, doch tausendmal mehr von der Sinnlichkeit eines hochgenialen romantischen Eulenspiegels als von der eines ausgepichten Zynikers hat. Vollends sind Partituren wie die des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" unseres Hans Pfitzner, wie die der „Ingwelde" von Schillings, wie die der „Ilsebill" Klose's durchaus vom Geiste eines lauteren, vornehmen Idealismus durchdrungen. Doch auch ihnen donnern einige Tempel- und Amphitheater-Hüter, die wagnerischer als Wagner sind, ein zorniges „Zurück!" entgegen. Päpstlicher als der Papst; denn Wagner sagt über Aufführungen in seinem Hause: „Ich rechne . . . . mit Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht meines Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, dass dieser Erfolg zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wiederkehr ähnlicher Aufführungen sich aussprechen werde, für welche dann, in immer weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gattung dramatischer Arbeiten, stets solche Werke bestimmt sein sollten, welche, der Originalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutschen Styles wegen, auf eine besonders korrekte theatralische Aufführung Anspruch zu erheben haben."

Ich frage: ist jenen Partituren von Pfitzner, Schillings, Klose die Originalität der Konzeption und der deutsche Styl abzustreiten? Ich bitte mich zu widerlegen.

Für mein Teil möchte ich nicht um alle Schätze Arabiens und In-

diens in der Haut eines für die Bühne schreibenden Musikers unserer Tage stecken. Vernachlässigt er die schöne Gesangslinie über kleinlicher Silbenausdeutung, dann hält man ihm mit Recht entgegen: „Nimm Dir ein Beispiel daran, wie gut Wagner Eindringlichkeit der Deklamation mit melodischer Führung der Stimmen zu vereinigen wusste!". Wächst seine Handlung zu sehr in die Breite, anstatt folgerecht, ohne sich in eingeschobene symphonische Dichtungen oder Lyrismen zu verlieren, einem Höhepunkte zuzustreben, dann heisst es wieder mit gutem Grunde: „Lies die ersten Akte des „Tristan" und der „Walküre" jeden Tag dreimal mit gespannter Aufmerksamkeit durch!" Ist seine Musik nicht straff genug zusammengehalten, nicht durchsichtig genug instrumentiert, so weist man ihn sachgemässerweise darauf hin, wie Wagner trotz alles überquellenden Reichtums der Gedanken und Farbenvisionen doch stets mit der Sparsamkeit des streng logisch gestaltenden Beethovenianers verfährt. Und so noch viele väterliche oder freundschaftliche Ermahnungen aus der gleichen Tonart. Seinerseits entgegnet nun aber der Tonsetzer: „Wenn ich mir, in Uebereinstimmung mit Eurem beherzigenswerten Rate, jene Stilmuster, jene Meisterdramen stets vor Augen halte, wenn ich demzufolge zum Riesenbau der geschichtlichen Entwicklung einen Stein oder auch nur ein Steinchen hinzuzufügen suche, dann schreibe ich naturgemäss auch mit dem Klang des verdeckten Orchesters im Ohre, dann muss ich meine Instrumente in Saft und Farbenpracht sich ausleben lassen, ohne dass meine Sänger übertönt werden, dann darf ich mich nicht mit der grellen Theatralik begnügen, wie sie die Opernszene hergiebt, sondern muss in einem Rahmen, der meine Handlung der gemeinen Alltäglichkeit des Lebens völlig entrückt, lebensvolle Bilder vorbereiten und vorüberziehen lassen können. Oeffnet mir also das Deutsche Spielhaus." „Hol' Dich der Kuckuck", schallt es unwirsch zurück. „Für Dich und Deinesgleichen giebt es kein Amphitheater!" Sinnbildlich ausgedrückt: „Halte Dich beim Marschieren kerzengrad, mein Sohn: Kopf hoch, Brust heraus, die Füsse hübsch auswärts gesetzt. Doch dass Du mir ja auf den Händen gehst!" Nein, meine verehrten Freunde! Entweder wir einigen uns darauf, dass Wagner, allen Erfahrungen der Historie zum Trotz, nicht wie Gluck, Mozart, Weber, wie sonst jeder hervorragende Meister der Malerei, Plastik, Dichtung in den Nachfahren weiter wirken könne. Dann ist sein Werk Trugkunst und Mitternachtsspuk; dann versenken wir die „Tetralogie" in den Rhein und streuen die „Gesammelten Schriften" in die Winde! Oder: wir halten Wagner für just so zeugungsfähig wie seine hohen Ahnen. Dann müssen wir aber auch, indem wir sein Theater als einen integrirenden Bestandteil seiner Kunst und seiner Reform betrachten, vor dem ernst strebenden Nachwuchs alle Pforten auftun.



Sonst werden uns die Späteren den indischen Wittwen vergleichen, die sich und ihre Zukunft mitsamt dem toten Herzgemahl und den edelsten Familienkostbarkeiten auf dem Scheiterhaufen verbrannten.

Zum hundertsten Male wird man mir vorrücken, dass ein Rembrandt unter allen Umständen ein Rembrandt bleibt, auch wenn man ihn in einer Strohhütte aufhängt, und dass aus einem Raffael Mengs nun und nimmer ein Raffael Santi wird, auch wenn man ihn mit dem schönsten altflorentiner Altarschnitzwerk umkleidet. Zum hundertsten Male werde ich darauf zu erwiedern haben, dass ich der letzte bin, der es Jemanden verwehren wollte, einen Rembrandt — wenn er einen hat — in einer Strohhütte aufzuhängen und sich in Hemdärmeln und Unterhosen davor aufzupflanzen — das Genie nimmt Unhöflichkeiten nachsichtiger auf als der Durchschnittsmensch. Dass ich jedoch im Uebrigen von einem Apfelbaum keinen Pfirsich erwarte, aber um so schmackhaftere Aepfel, je bessere Pflege ich ihm angedeihen lasse. Ich gebe mich gar keiner Täuschung darüber hin, dass wir bisher von nachwagnerischen Opernpartituren, in denen sich eine Persönlichkeit mit eigenen Gedanken und individueller Gestaltungskraft ausspricht, wohl eben gerade ein Dutzend zusammenstellen können. Doch die, denen es das Geschick bestimmt hat, zu solchem Dutzend beizusteuern, werden künftig mit ungleich gesteigerter Freudigkeit an ihre künstlerische Arbeit gehen und nach Massgabe der ihnen verliehenen Talente ein relativ Höchstes erreichen, wenn wir es ihnen ermöglichen, in der von Wagner eröffneten Entwicklungsbahn frei auszuschreiten. Die Unselbständigen, Hülflosen, Ideenarmen, mit einem Wort, die geborenen Hintermänner werden ja auch fernerhin Wagner-Nachfolge mit Wagner-Nachahmung verwechseln. Weil deren aber genug und übergenug vorhanden sind, hat man doch wahrlich nicht das Recht, Andersgearteten die Lebensadern zu unterhinden.

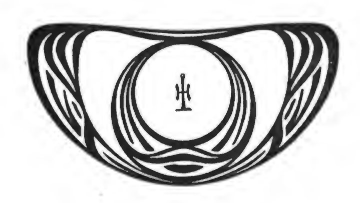
Die Entscheidung darüber, welche Werke neuzeitlicher Musikdramatiker in einem Hause von amphitheatralischer Anlage darzustellen seien und welche nicht, überlässt man billig einem an die Spitze eines Operninstitutes berufenen führenden Künstler. Hierin frei vorzugehen, das ist die einfache Konsequenz der ihm übertragenen Befugnis, den Spielplan nach seinem Gutdünken festzusetzen. Begeht er einen Missgriff, so rechne die Kritik mit ihm ab, die im einzelnen Falle die besseren Gründe auf ihrer Seite hat. Ihn jedoch a priori davon abhalten zu wollen, nachwagnerische Werke in einem nach wagnerischer Grundform gebauten Hause zu bringen, weil ihm oder später einmal einem minder hellsichtigen Nachfolger auch gelegentlich etwas weniger Würdiges mit unterlaufen könnte: das wäre eine seltsame Logik.

Schwerlich wird Jemand meine obigen Ausführungen in irgendwelche Beziehungen zu Bayreuth setzen. Doch halt' ich es nicht für überflüssig, mit dürren Worten zu erklären, dass sie keineswegs auf das Festspielhaus abzielen, nicht darauf abzielen können. Eine langjährige Erfahrung hat mich darüber belehrt, dass es besser ist, ab und zu Selbstverständliches zu unterstreichen, als übelwollenden Auslegern auch nur den geringsten Anhaltepunkt zu bieten. Für Bayreuth ist es entscheidend, dass Frau Wagner, als die berufene Bewahrerin der Tradition, ihre unschätzbare Kraft der Interpretation der Werke des Meisters ungeteilt widme.

Ueber die Aufgaben, die in anderwärts errichteten und des Ferneren zu errichtenden Deutschen Spielhäusern ausser der Pflege der wagnerischen und der gehaltvollen nachwagnerischen Musikdramen zu lösen sind, werde ich mit Nächstem Einiges zu sagen haben.

Anmerkung. Auch etliche Bemerkungen über die jüngst gemachten Vorschläge, Amphitheater durch eine einzuschiebende Zwischendecke ad libitum zu verkleinern, sowie über getroffene und noch zu treffende Verbesserungen im versenkten Orchester der Häuser von amphitheatralischer Bauweise muss ich mir für das nächstemal aufsparen. — Betrachtungen über reformatorische Schritte und Massnahmen im Konzertssal werden sich daran anschliessen.

Ein Schlussartikel folgt im 2. Februar-Heft





EIN KONVERSATIONSHEFT VON LUDWIG VAN BEETHOVEN

ZUM ERSTEN MALE VOLLSTÄNDIG MITGETEILT UND ERLÄUTERT

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin*)

Schluss

Bestimmen Sie nun, wann wir im Erzherzog Carl zusammenspeisen.

---

2) Stieler hatte etwas Kathe [er, oder Katharrh], ist aber wieder wohl

---

Staudenheimer.[82]) Stieler und Wolf. — ich stelle alte Weine.

Nun den nächsten Freytag?
Es bleibt also beym Freytag?

Das ist er gewiss nicht, ich weiss es aus eigener Erfahrung.

Sie war gern in Wien.

Hinterlassen Sie mir gefälligst den bestimmten Tag bey Stieler.

[Bl. 76b] Der Freund, welcher über Ihnen wohnt, hat vor zwey Jahren seine Wirthschaft bey der Schwechat[83]) an den Baron Minkwitz um 40,000 verkauft [Rest der Seite leer]

[Bl. 77a] Ihr Portrait[84]) wird sehr gut; es erkennt's Jeder gleich [Kopfbild darunter]

Ich werde es heute noch lesen. Ich hatte es mir gestern schon vorgenommen, allein wir sind zu lange beysammen gewesen.

---

[82]) Dr. Staudenheimer war eine Zeitlang Beethovens Arzt, besonders seit 1812. Er wird auch kurzweg „Staudenheim" genannt, z. B. in einem Briefe an den Erzherzog Rudolph aus Franzensbrunn August 1812: „Mit Göthe war ich viel zusammen. Von T.[eplitz] aber beredete mich mein Arzt Staudenheim nach Karlsbad, von da hierher, und vermutlich dürfte ich von hier noch einmal nach Töplitz zurück — welche Ausflüge!" Und so öfter. Wolf ist vielleicht einer der zwei Porträtmaler dieses Namens, Franz oder Peter Wolf, beide führt Boeckh (a. a. O. S. 285) an.

[83]) Schwechat, Dorf in Niederösterreich am gleichnamigen Flusse, Nebenfluss der Donau.

[84]) Dieses Heft führt uns in die Zeit hinein, in der Maler C. J. Stieler sein berühmtes Beethovenbild schuf. Stieler lebte von 1781—1858. — Die Entstehungszeit des Porträts ist von Schindler unrichtig angegeben.

*) vgl. Jahrg. V, Heft 4, 5, 6.

Bleiben Sie noch länger?
[Bl. 77b] Es wird ja woll entschieden sein

Es ist aber um des Knaben willen, dass Sie Interesse nehmen
Die Institute sind nicht anders

Mittwoch abends wolln wir gehn, wenn anders alles in Ordnung gebracht ist. [Rest der Seite leer]

[Bl. 78a] Da [?] ist dein Land gut gerathen.
Nur Titel

Die nehmliche?

Doll verkauft sein Haus in Mödling[85]) mittelst Licitation
Buchhändler.
vis a vis von Calliaux

Sie haben einen braven Advokaten, Bach[86])
[Bl. 78b] Die Ursach, warum ich Sie besucht, ist, um zu hören, ob Sie wieder nach Mödling kommen.

Dann Ihnen zu sagen, dass, wenn Sie einst in Mödling ein Haus wünschen — jenes von Doll viel besser wäre.
1°: die nehmliche Aussicht wie beim Binder —
2°: alles in gutem Baustand. —
3°: im 1. Stock 7 Zimmer, ein grosser Saal, und eine grosse Terasse; wovon also gleich die $^1/_2$ vermiethet werden könnte —
[Bl. 79a] Zu ebener Erde wieder Wohnungen und Stallungen zu vermiethen — ein niedlich kleiner Garten beym Hause, wobey ein Ausgang aus dem Garten rückwärts hinaus.

6ten December.

Nun wird es wesentlich vergrössert.

---

abends meist keine Musik, meine Töchter zu Hause
[Bl. 79b] Ende April

Carbon

Mich freut es Sie in gutem Wohlsein gefunden zu haben, und doppelt freuet es, nächsten Sommer in Mödling verehren zu können.

---

[85]) Bekanntlich hatte Beethoven auch in diesem Jahre seinen Landaufenthalt in Mödling — und diese Worte mögen mit seinem Sommeraufenthaltsplane des Jahres in Verbindung stehen. Siehe auch das weitere Bl. 78b.

[86]) Es ist Beethovens Rechtsbeistand etwa seit 1816: Dr. Joh. Baptist Bach, Hof- und Gerichtsadvokat in Wien. Ungetrübt war die Freundschaft zwischen beiden.

Das wird für meine Tochter ein Jubel sein.

Aber es sind ja enorme Gütter zum Bisthum

[Bl. 80a] Heut war die Probe vom grossen Concert bey Hof, er ist heut um 11 Uhr Vormittag abgereist, so ist mir gesagt worden

er hat den 9ten eintzug

er aus ge [?]

er war König

er hat mit

Das nur hat der Zip. [?] gesagt

gestern abend um 6 Uhr

[Bl. 80b Beethoven selbst] Fr. B.[87]) „zur Intrigue gebohren, ausgelernt in Betrug, Meisterin in allen Künsten der Verstellung".

[αὐτός] Wissen sie Wohnung Kreuze [?]

Schuster, Balbier — Glass Schleifer

bey Bernard wegen dem Wolfsohn [unleserl. Wörtchen]

[Bl. 81a αὐτός] || Mehrere Contre-Bässe, Verschiedene Noten, erinnere Dich nur der Fälle, wie gefehlt war bey

---

selben in der sinfonie in A ||

[auch von B.] da jemand genannt wird, so erklärt diese beides

[Bl. 81b Schindler] es waren der Fehler nur wenige darin, allein in der Sonate op. 106 habe ich ausserordentlich viele gefunden

---

Das Manuscript war stellenweise zu schlecht geschrieben und zerkratzt, dass ich mich gar nicht auskennen konnte.

Die Kanzleigeschäfte lassen mir nur sehr wenig Zeit übrig, auch muss ich immer auf der Lauer seyn, ob mich der Erzherzog rufen lässt

---

Das ist eine andere Sklaverei, eine solche Abhängigkeit

Das Canon-Motiv zum 2. Satz der 8. Symphonie.[88]) Ich kann das Original nicht finden.

Sie werden wohl die Güte haben und ihn noch einmal aufschreiben

[87]) Man beachte diese originellen Worte Beethovens über seine Schwägerin Frau Johanna van Beethoven, die Mutter seines geliebten Karl. Sie hat auch das Epitheton „Königin der Nacht" von ihm erhalten.

[88]) Der Kanon entstand zur Verherrlichung des Mälzelschen Metronoms während eines Symposions. Man sehe den 4stimmigen Kanon „An Mälzel" in der Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke bei Breitkopf & Härtel, Serie 23.

U [der?] Pinterics sang damals den Bass, der Capitain 2ten Tenor, Oliva 2ten Bass.[89])

Von Maelzel hört man jetzt gar nichts. morgen muss ich mit dem Hofrath wieder nach Baden

[Bl. 82a schreibt ein anderer] Moscheles hat in München sehr gefallen im Concert viel eingenommen

Ein Correspondent hat es uns berichtet.

[scheint Starke zu schreiben] Der Kleine hat eine grosse Freude gehabt wie ich kam, und fragte mich, wann ich sie sehen werde. [Rest leer]

[Bl. 82b] Wenn dieses Werk 3 f. kostet, was soll dann eine Sonate B[90]) kosten?

Antw. Eine Million

Zu schwer

zu schwer

[Bl. 83a] Aus Neugierde begehret man die Son. auch in Mayland, obschon dort kein Mensch lebt, der so etwas spielen kann.

Er macht noch etwas mehr, d. i. Variat

[Bl. 83b Starke od. Czerny] Jede Pendeluhr kann man ebenso richten.

Ich hab' glaubt, dass er her kommt, ich hab' mit ihm zu sprechen

---

Er hat mir heute eine Sonate von Mozart, und die Sonate pathetique

---

[89]) Diese Stelle ist merkwürdig, wenn man Schindlers Erzählung über den Gesang dieses Kanons beim Abschiedsmahle Frühjahr 1812 damit zusammenhält (II, 195 f.). Als Teilnehmer am Mahle nennt Schindler dort besonders ausser Beethoven und Mälzel: Stephan von Breuning, den Grafen Fr. von Brunswick, Oliva „und andere". Schindler selbst gehörte damals noch nicht zu den persönlichen Bekannten Beethovens — und so mag diese Stelle des Heftes wohl ergänzend eintreten. — Pinterics war Gelehrter und Musiker; für Beethoven verfasste er viele Auszüge, Bearbeitungen aus klassischen Schriftstellern. — Übrigens sei hierbei auf A. W. Thayer verwiesen, der auf die hier obwaltenden Schindlerschen Irrtümer vortrefflich hinweist, auch unter Berücksichtigung dieses Konversationsheftes (III, 221 f.). — Wer der damals singende „Capitain" war, gibt auch er leider nicht an. Aber die erste Ausgabe der Schindlerschen Beethovenbiographie führt uns doch auf die Spuren dieses „Kapitäns". Schindler beschreibt (S. 96), wie er im Jahre 1816 fast täglich mit Beethoven zu einer bestimmten Stunde in der Gastwirtschaft „Zum Blumenstock" zusammentraf. Beethoven las dort täglich die Zeitungen. An solchen Tagesbedürfnissen nahmen ausser Schindler noch der schon genannte Beethovenfreund Pinterics teil — „nebst einem Kapitän von der deutschen Garde des Kaisers", dessen Name freilich nicht genannt wird. Das ist der hier im Konversationsheft erwähnte singende „Capitain".

[90]) = Sonate von Beethoven.

vorgespielt; daraus [Bl. 84a] habe ich ihm kennen gelernt. Die nächste Lection werde ich ihm etwas, was ihm anpasst, anfangen.

Er hat 3 Pensionen

---

9 oder 10 Monathe

Er war heut sehr liebenswürdig, er that alles was mich zu befriedigen [Bl. 84b] Es wird wohl bald aus werden, die Process Geschichte?

Ich erinnere mich, das der Peters gesagt hat: dass Sie ruhig seyn könnten, indem die Sache ganz nach Ihrem Wunsch ausgehen müsse.

Das muss viel Geld gekostet haben

Der Rath

[Bl. 85a] In welchen Verhältnissen lebt sie jetzt, und wie alt ist sie[91])
[2 Zeilen ausgestrichen]
Wien ist zu gross, um diese Menschen ganz genau kennen zu lernen.

---

blosses Interesse

Im Sommer ist hier besser zu seyn als jetzt —
[Bl. 85b] Wo mag der Bernard seyn?

Sie haben schon gezahlt 3 f 9 ✕

Sie haben ein 2 f. und 1 f. detto gegeben.

Schindler

[Beethoven selbst] Bankactien gelten 610 in C. M.[92])

[Bl. 86a Beethoven] Aritmetisch geordnete Liste Ziehungsliste. Vom Theater an der Wien etc. bey Gerold Dominikaner-Platz [Rest der Seite leer].

[Bl. 86b von hier ab wieder Starke od. Czerny] Der Peters war so traurig, das er nicht her kommen konnte. Ihre Gesellschaft ist ihm so angenehm

---

Leichte Waare —

Einer der bessern ist der B.[93]) jedoch der Pet: gehört unter die Edelsten Menschen —

---

[91]) Dürfte auf Karls Mutter gehen.

[92]) C. M. = Conventionsmünze.

[93]) B = Bernard; Pet = Peters, der fürstlich Lobkowitzsche Rat.

Der jetzt weggieng,[94]) ist nahe an 80 Jahre alt

[Bl. 87a] Ein reicher Fabrikant aus Frankreich.

Die Baronin hat sich auf Veranlassung des Conversations Blattes die Gehörmaschine von Wolfsohn angeschaft.

Ich habe es ihr gesagt, dass es nicht wahr ist.

[Bl. 87b] Es geht aber dass Gerücht herum, dass Er[95]) — Ihnen vor seiner Abreise eine Pension von 1500 f. zugesichert hatte —

Der Gelinek[96]) war der erste der es mir erzählt hat.

[Bl. 88a] Ich habe auch noch nichts bekommen, und Morgen abends reist er ab.

---

4 f ist ausgemacht, aber ich habe noch nichts bekommen

Das ist ein blosser Neid

Nun aber werden Sie Ruh haben auf eine Zeit.

[Bl. 88b] Die Westphälische Regierung[97]) hat aber schon lange aufgehört.

Ich habe ihm wollen einigen Nutzen verschaffen bey Lobkowitz und nun ist es zu spät.

Es stehen uns wieder neue finanz Operationen bevor

[Bl. 89a] Der Cours ist (wird) festgesetzt auf 250 f.



[Rest der Seite leer; damit hört das Starke-Gespräch vorläufig auf.]

[Bl. 89b] haben, so will ich ihn fragen

Der Kraft vielleicht Salis[98])

---

[94]) Diese Unterredung fand wahrscheinlich in einem Restaurant statt.

[95]) Der Erzherzog Rudolph.

[96]) Abbé Joseph Gelinek, Freund Mozarts, lebte von 1757—1825, fruchtbarer Komponist. Auf diesen „Variationenschmied“ hatte Karl Maria von Weber das Epigramm gedichtet:

Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie,
Das simpelste allein, dich selbst, variierst du nie?

[97]) Hier war davon die Rede, dass Beethoven im Jahre 1809 von Jérome (Hieronymus Napoleon), König von Westfalen, aufgefordert war, Kapellmeister in Kassel zu werden, worauf drei seiner vornehmsten Gönner zusammentraten, um ihn an Österreich zu fesseln.

[98]) Eine besonders dunkle Stelle. So viel scheint daraus hervorzugehen, dass hierbei vom Dichter Johann Gaudenz, Freiherr von Salis, dem Freunde Matthissons

Seine Portraits[99]) drücken den Karakter aus
[Beethoven] Braunen Zucker
im Kameel
wie viel uhr?
Wolfsohn Bernard.

Sie brauchen den Schein nicht zu schicken
Schneiden Sie nur zwey Monate ab.
[Bl. 90a] Dieser Herr hält viel darauf das er K. K. Hof-Gürtler ist

---

Dieses ist der Grund warum man hier nichts undernehmen kam, haben die Leute ausser ihrer gewöhnlichen Arbeit eine Andere, so kann man Sie nicht genug bezahlen, und wollen zugleich das man Sie zu Göttern haben soll [oder zu Gott erheben soll] dieser hat mich gefragt wie es [Schluss der Seite leer.]

[Bl. 90b; Beethoven selbst] No. 629 Brucharzt[100]) Wolfsohn Breitemarkt 108 Xenophons Leben und Thaten des Sokrates 3 fl. und 30 Kr. beim Antiquar [Bl. 91a] in der Currentgasse hinter der Ober-jesuitenkirche. —

[Ein anderer schreibt; 2 Reihen durchstrichen.]

Ich gebe es dem Kopisten schon selbst, und bitte nur mir es morgen zu schicken. Ich weiss wo der Kopist wohnt und bitte nur um seinen Nahmen

---

die Rede ist. v. Salis lebte von 1762—1834. Sonst liegen keine Beweise dafür vor, dass Beethoven sich mit Salis' Gedichten beschäftigt hätte; es muss aber doch der Fall gewesen sein. — Eine Stelle bei Schindler über Beethovens „Handbibliothek" (II, 181) kann man sich nur in diesem Sinne deuten. Dort heisst es: „Von Goethe war ausser dem Divan nur Wilhelm Meister, Faust, und die Gedichte da; von Schiller nur die Gedichte und einige Dramen; von Tiedge die Urania, die Gedichte von Seume, Matthison „und einige noch von gleichzeitigen Dichtern". Zu diesen „gleichzeitigen Dichtern" mag auch von Salis gehört haben.

[99]) Geht höchstwahrscheinlich wieder auf Joseph Stieler.

[100]) Der Brucharzt Wolfsohn, dessen Name hier schon mehrfach vorgekommen ist, hängt jedenfalls mit der Bruchkrankheit des Neffen zusammen. Siegmund Wolfsohn, der Arzt und Mechaniker, ist nach Wurzbach (Band 58, S. 47 f.) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren; seine Todeszeit ist unbekannt. Er ist der Erfinder zahlreicher chirurgischer Instrumente und Maschinen. Seit dem Jahre 1797 praktizierte er als Brucharzt; zugleich war er Inhaber einer K. K. privilegierten Fabrik chirurgischer Maschinen in Wien, wofür er von allen Seiten hohe Anerkennung fand: Für Beethoven war er auch besonders deshalb interessant, weil er mancherlei Instrumente für Schwerhörige erfand, so die metallenen Resonanzrohre, eine Kopfmaschine und die Gehörmuscheln. — Er war bahnbrechend auf dem Gebiete der hygienischen Mechanik und Technik.

Wo haben Sie denn den Freyschen [?] Schein
[Bl. 91b] Die Erzählungen taugen in der Regel nichts
Hier Stubenmädchen. [2 Reihen ausgestrichen.]

[Czerny oder Starke] Der Plechinger[101]) lässt sich empfehlen und sagen, dass Dienstag den 14ten die Prüfung sey, ob Sie nicht jemanden, dem es Interessirt dazu [Bl. 92a] einladen wollten. —

Ich habe an Bernard gedacht —

Er könnte doch sagen, wie es ausgefallen ist.

Er hat wahrscheinlich schon was vergessen —

Er ist halt noch ein Kind Er muss noch eine Erfahrung machen. —
[Bl. 92b] Ich halte den Plechinger für einen braven ehrlichen Mann

---

Das ist die 3te oder 4te Crida[102]) [1 Zeile ausgestrichen.]

Schade um ihr Schreiben. Die Leute draussen sind zu dum, um den Schpas zu verstehen [Schluss der Seite leer.]

[Bl. 93a] Der Plechinger hat mir heut eine Lection bey ihm angetragen, ich kann's aber nicht annehmen

---

Ich weiss nicht wodurch ich sein Zutrauen gewonnen habe

Wo mag der Peters jetzt sein

Zmeskal fragt mich immer was Sie schreiben. Was soll ich ihm antworten?

[Bl. 93b] Sie haben mit mir eine schlechte Unterhaltung. Ich schreibe schlecht.

Der Mann an der Thür spricht soviel schönes von Ihnen.

Er erkennt ganz Ihren werth als Künstler und als Mensch.

Er macht seinen Nachbarn [Bl. 94a] begreiflich, dass Sie der grösste Mann in Europa sind.

Er hat recht.

---

[101]) Der hier öfters geschriebene Name „Plechinger" ist immer gleich Blöchlinger, dem Institutsvorsteher.

[102]) Crida, lateinischen Ursprungs (credo?), ist soviel wie: Konkurs. Das Konkursverfahren hiess im mittelalterlichen Leben: Crida, der betreffende Schuldner: der Cridar.

Die Geschäfte sind ihm zu gross, sagt der Hausknecht.

Was macht das Oratorium.[103])

Ich werde ich ihn erinnern unbemerkbar — — —

[Bl. 94b] Es sind schon 2 Jahr. —

Sie sollen es ihm sagen was Sie wünschen's.

[Ein anderer] In den Phantasiestücken[104]) von Hofmann ist viel von Ihnen die Rede

---

Der Hofmann war in Bamberg Musikdirector, nun ist er Regierungs-Rath. — Man giebt in Berlin Opern von seiner Composition

[Bl. 95a Deckel. Beethoven selbst] Hofmann, Du bist kein Hof-Mann

[Starke] Es sind 3 in Compagnie das ist aber der beste der wegging.

---

11 [1 unleserliches Wort.]

Er hat sehr viel Kranke.

[103]) Dieser Teil des Gesprächs vollzieht sich wieder in einem Gasthaus. Um diese Zeit (1820) war der früher so unzertrennliche Freund Beethovens, der „Musikgraf“ Zmeskal von Domanovecz, nicht mehr so häufig um den Tondichter; in der Diensteifrigkeit gegen diesen haben Nanette von Streicher und A. Schindler ihn abgelöst. Das Oratorium ist, wie bereits betont, das nach der Bernardschen Dichtung „Der Sieg des Kreuzes“ übernommene Werk.

[104]) E. Th. A. Hoffmann, der vielseitige, geniale Mann — Musiker, Dichter, Jurist — lebte von 1776—1822 († als Kammergerichtsrat in Berlin). Er war einer der ersten, der die Originalweise Beethovenscher Instrumentalmusik zu würdigen verstand. Seine Aufsätze in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ gingen dann in veränderter Form in seine Dichtungen über, wie die hier genannten „Phantasiestücke in Callots Manier“. Im März 1820 erhielt er ein Anerkennungsschreiben von Beethoven. Schon in diesem Hefte, wie noch in manch einem andern taucht die Kanon-Idee auf, die Beethoven dem genialen Hoffmann zudachte. Dieser Kanon ist seither mannigfach gedruckt; nach dem Abdruck in der „Cäcilia“ reproduzierte ihn bereits L. Nohl in seinen „Briefen Beethovens“, No. 328, unter dem Titel: „Auf einen, welcher Hoffmann geheissen.“ Vergl. auch A. W. Thayer Chronolog. Verz. No. 223. — In der Gesamtausgabe der Kanons (Breitkopf & Härtelsche Ausgabe) ist er als No. 8 betitelt: „Hŏfmănn und kein Hŏfmann.“ Der humoristische Text des zweistimmigen Kanons lautet: „Hofmann, Hofmann — sei ja kein Hŏfmann, ja kein Hofmann —, nein, nein, nein; — nein, nein, nein, nein; ich heisse Hŏfmann, und bin kein Hŏfmann.“ —





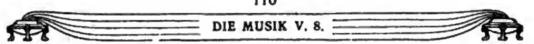
BÜCHER

46. **Alfred Einstein**: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. — Erstes Beiheft der zweiten Folge der Publikationen der Internat. Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Nach zweijähriger Pause und nachdem aus bedauerlichen Gründen das letzte (zehnte) Beiheft der ersten Folge anscheinend aus dem Buchhandel zurückgezogen ist, hat endlich eine zweite Reihe der so ausserordentlich verdienstvollen Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft zu erscheinen begonnen. Sie ergänzen die übrigen Veröffentlichungen dieser soeben aus ernster Krise neuverjüngt hervorgegangenen Gesellschaft, die im übrigen aus den monatlich erscheinenden Heften der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" und aus den vierteljährlich erscheinenden Sammelbänden von grösserem Umfang bestehen. Diese Publikationen, die von den verschiedensten Musikgelehrten mit Beiträgen in den wesentlichsten modernen Kultursprachen — nur die Beihefte sind stets in deutscher Sprache verfasst — versehen werden, haben einen streng wissenschaftlichen und bisweilen polemischen Charakter und stehen untereinander in keinem direkten Zusammenhange. Die Beihefte sind in Form und Inhalt durchaus wissenschaftliche Monographieen und Einzelstudien und bilden durchweg wichtige Beiträge zur musikhistorischen Forschung, bisweilen z. B. weiter ausgeführte Doktordissertationen usw. Wir wollten dies grundsätzlich einmal ausführen (wozu uns die Eröffnung der neuen Serie passende Gelegenheit bot), um zu rechtfertigen, weshalb der Besprechung dieser Veröffentlichungen bisher in der „Musik" immer ein breiter Raum gegönnt worden ist. — Die Viole oder Grossgeige war nach der Einbürgerung der Laute als Hausinstrument (an dessen Stelle heute das Klavier steht) bald auch im deutschen Hause heimisch geworden und hatte von dieser das Griffbrett übernommen. Dies scheint um 1500 herum geschehen zu sein. Der erste Komponist für dieses mehr feinere als populäre Instrument war ein Nürnberger Lautenmacher Gerle; es waren meist Übertragungen weltlicher Lieder. Einstein verzeichnet und bespricht genau die verschiedenen Ausgaben, um sich dann zu den späteren Violakomponisten zu wenden, unter denen Ortiz, Simpson (Engländer), Höffler, Kühnel, Schenk, Schmelzer, Bihar, Walther, Huygens, Marais, Reincken, Nuh, Ebner, Buchner, J. J. Löwe, Nicolai, Scherer, Kaspar Förster, Erlebach, Dietrich Becker, Krieger und Buxtehude behandelt werden. Im zweiten Teil des Buches sind Kompositionen dieser genannten abgedruckt, nicht nur für die Gambe allein, sondern in Verbindung mit einer oder mehreren Geigen und Basso continuo. Diese Kompositionen sind fast durchweg polyphon gehalten und geben ein ebenso interessantes wie getreues Abbild des musikalischen Treibens in besseren deutschen Häusern während des 16. und 17. Jahrhunderts. Kurt Mey

47. **Ferdinand Braunroth**: Harmonielehre. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

Ein Lehrbuch, das grosse Achtung vor dem Autor erwecken muss durch den Ernst seines Strebens und die Sorgfalt, mit der versucht wird, durch die Anordnung des Stoffes sicheres Verständnis zu finden. Eine Anwendung für den Selbstunterricht scheint nicht beabsichtigt, vielmehr setzt es einen die Sache völlig beherrschenden Erklärer voraus,



was schon auf Seite 11 und 13 deutlich hervortritt. Der Autor verbindet selbständige pädagogische Gedanken mit einer gewissen Vorliebe für das gewohnte Material; oft finden sich Akkordfolgen in den Aufgaben, die ihm ganz gewiss selbst nicht gefallen, die also lediglich zur Übung des Schülers, nicht aber zur Bildung des Geschmackes dienen. Eigentlich sollte jeder, der ein derartiges Buch schreiben will, Halms Harmonielehre in der Sammlung Göschen lesen, um von der Knappheit, Eleganz und glänzenden Klarheit dieses auf Riemann fussenden herrlichen Büchleins für die eigene Arbeit zu profitieren.

48. **Cyrill Kistler**: Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge. (Band 3 der vierbändigen Musiktheorie Kistlers). Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Auch diese neue Abteilung von Kistlers Lehrbuch bietet vorzüglich gewähltes Material für solche, denen die Elemente des hier vorgetragenen Stoffes nicht mehr fremd sind. Denn für Neulinge spielt Kistler allzusehr den grossen Schweiger. Der Text ist auf ein Minimum beschränkt, dieses freilich ist klar und streng durchdacht. Gerade für die Einführung in den doppelten Kontrapunkt hätten sich in Riemanns Schriften vorzügliche, textliche Beispiele gefunden. Die Benutzung dieser Abteilung für den Unterricht setzt einen Lehrer voraus, der mit Worten weit weniger sparsam ist als der verdienstvolle Kistler. Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

49. **Christian Sinding**: Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Aus „Des Knaben Wunderhorn". Ohne Opuszahl. — Männerlied op. 67. — Vier Gesänge op. 68. — Fünf Gesänge op. 69. Neuausgabe. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Sinding, der es stets liebte, geflissentlich seine Eigenart, die ganz im nationalen Bewusstsein liegt, zu betonen, kann auch anderen Regungen folgen; das beweisen die Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn". Die Bändigung seiner hervorstechendsten Leidenschaft und das Streben nach gewissen archaistischen, dem dichterischen Vorwurf angemessenen Wirkungen, geben eigentlich von Sinding ein ganz neues Bild — ob es aber interessanter ist, als das einmal festgestellte, sozusagen zum Kurswert gelangte, steht dahin. Die beiden ohne jegliche Vorzeichnung geschriebenen, auf rein diatonische Wirkung berechneten „Es starben zwei Schwestern" und „Die Bettelfrau" nützen einen hübschen Effekt etwas zu breitspurig aus. Durch kernigen, frischen Humor fällt noch die „Fuge" auf. Ein sicher im Konzertvortrag sehr wirkungsvoller Sang ist das trotzig-kraftvolle „Männerlied". Die Gesänge op. 68 und 69 geben uns den Komponisten in seiner unverschleierten persönlichen Art wieder; aus ihnen weht die herbe, frische, nordische Bergluft, rotwangig und gesund wie auch die Texte ist die von jeder Reflexion ferne, überall aufrichtige Musik. Diese Lieder werden auch bei uns, dort, wo man die schöne Mitte zu finden weiss zwischen Alltagsmusik und moderner „Überkunst", eine Heimat haben.

50. **Richard Wetz**: Sechs Lieder op. 15. — Sechs Lieder op. 17. — Fünf Gesänge op. 18. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Diesen Liedern lässt sich nachreden, dass sie mit einer gewissen musikalischen Fertigkeit entworfen und durchgeführt sind, aber diese Fertigkeit lässt sich vielmehr auf einen vorhandenen Fond ganz unpersönlichen Könnens zurückführen, der seine bestimmte Äusserungsformen besitzt, als auf das Vermögen, sich den Geist der Dichtung als Geist der Musik zu eigen zu machen. Wenn man sich zu diesem, seit Hugo Wolf nicht mehr zu umgehenden, Lehrsatz bekennen würde und streng danach, oder gar

nicht handelte — welche Unmassen indifferenter, totgeborener „Kunstlieder" blieben uns erspart! Wetz' Harmonik sieht recht modern aus, wenigstens in ihrer formlosen Beweglichkeit. Eine verhängnisvolle Vorliebe hat der Komponist für den Vorhalt. Op. 15 No. 3, „Frühlingsnacht" bringt im vorletzten Takt ein wahres Schulbeispiel solcher Ungetüme (die linke Hand löst gleichzeitig auf, was die rechte „vorenthält") und ihrer Unerklärbarkeit aus dem Text. Alles in allem: nicht banale Gesänge, aber solche, die die Dichtung in einem für solche Zwecke stets bereitstehenden musikalischen Neutral-Rührbrei rettungslos umbringen.

51. **Woldemar Sacks**: Zwei Lieder für eine mittlere Stimme op. 21. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Zwei recht gut klingende, gefällige Lieder ohne jegliche Eigenart. „Nach dem Abschied" nähert sich in seiner Einleitung in bedenklich liebevoller Weise den Ansprüchen des Salons. Hermann Teibler

52. **Alexander Winterberger**: 31 Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung. op. 91. Neue, vom Komponisten verbesserte Ausgabe in 2 Bänden. Bd. 1. 15 Lieder für hohe Stimme. Bd. 2. 16 Lieder für mittlere bezw. tiefere Stimme. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Vor kurzer Zeit fiel mir eine kleine Broschüre in die Hände, die mit begeisterten Worten auf Winterberger als auf einen hochverdienten deutschen Meister hinwies, dessen bedeutendes Schaffen noch lange nicht die verdiente Würdigung gefunden habe. Obgleich nun von dem wenigen, was ich bis dahin an Winterbergerschen Kompositionen kennen gelernt, nichts geeignet gewesen war, mir eine allzugünstige Meinung zu wecken, so muss ich doch gestehen, dass jene volltönenden Versprechungen mich mit einer gewissen Erwartung an das Studium der vorliegenden beiden Liederbände herangehen liessen. Das Ergebnis war eine furchtbar bittere Enttäuschung. Nicht nur dass Winterberger weit hinter seiner Zeit zurückgeblieben und von der Nach-Lisztischen Entwicklung der musikalischen Lyrik so gut wie gar nichts profitiert hat — diese Rückständigkeit würde nicht unter allen Umständen einen Mangel bedeuten —, was schwerer ins Gewicht fällt: die Ausdrucksweise des Komponisten entbehrt in jeder Hinsicht so sehr der Eigenart und der Selbständigkeit, dass man ihm nur ausnahmsweise einmal auf Wegen begegnet, die etwas abseits liegen von den allerabgetretensten Gemeinplätzen. Abgesehen davon, dass ihm eigenschöpferisches Vermögen durchaus abgeht, auch nicht einmal das künstlerische Wollen Winterbergers ist derart, dass es einem imponieren oder auch nur sympathisch sein könnte. Mit dem selbstzufriedenen Wohlbehagen eines Abt oder Kücken wälzt er sich in Trivialitäten der schlimmsten Sorte. Wenn ihm dabei noch ein Text wie Mörikes „Lass, o Welt" unter die Finger gerät, den ein Meister von der Grösse Hugo Wolfs mit seinen unsterblichen Tönen geweiht, dann entstehen Gebilde, die man dem „Kunstwart" empfehlen könnte, falls er einmal daran dächte, seine hübschen Gegenüberstellungen von „Beispiel" und „Gegenbeispiel" auf das Gebiet der Tonkunst zu übertragen. Die Gerechtigkeit erfordert es nicht zu verschweigen, dass auch unter der Spreu der 31 Winterbergerschen Lieder einige wenige Weizenkörner sich befinden. Gegen Schluss des ersten Bandes stossen wir auf ein paar Stücke, wie z. B. „Am Fenster", „Zu spät", „Wolkenflug", „Am See" und „Welke Rose", die zwar auch nicht eben bedeutend, aber doch anständig und ernstgewollt sind. Auch „Stille Tränen" (II, S. 3) könnte man hierher rechnen, wenn es nicht durch eine übel banale Wendung (bei den Worten: „der Himmel wunderblau") verdorben wäre. Im übrigen dürfte sich kaum ein halbes Dutzend Gesänge in den beiden Bänden nachweisen lassen, die in einem ernsten Konzertsaale der Gegenwart auch nur möglich wären. Rudolf Louis



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 43/44. — Eine längere Arbeit von Hugo Riemann betitelt sich „Die Melodik der Minnesänger". Die „Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonk" bespricht Erich Kloss. Auf die 1901 in Paris gegründete „Société des instruments anciens" weist Paul Merkel hin und auf ihren Wahlspruch: „Jeder Zeit das Seine [!] nach Form und Inhalt."

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 43/44. — Die Caligula unterzeichnete Polemik „Vom Gelegenheitsprinzip" wendet sich, von Heinr. Leutholds Versen „Vermöge der Gegenseitigkeit wird jeder Lump unsterblich" ausgehend, gegen die Cliquenwirtschaft in Dingen der Musik. „Die Kunst darf nicht unter die Macht des Ring- und Sippenwesens gebeugt werden!" Eine Reihe von Artikeln gilt Max Reger („M. Reger als Orchesterkomponist" von Th. Müller-Reuter, „M. Reger als Kammermusikkomponist" von H. Leichtentritt, „M. Reger als Klavierkomponist" von W. Niemann, „M. Reger als Liederkomponist" von M. Hehemann.

LA RÉVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 19. — Das Heft enthält hochinteressante Artikel über die Musik exotischer Gegenden. So berichtet Casimir Blanc über „La musique au Maroc" — sie hat 14 Tonarten, alle Instrumente spielen im Unisono, mit Ausnahme der Trommeln, die allein die Begleitung besorgen. E. Enion beschreibt „Les instruments de musique au Guatémala" — man kennt dort die „Marimba", eine Art Xylophon mit Resonanztrommeln, das von drei Spielern bedient wird, ausserdem eine Trompete, „Chirimia" genannt und eine Flöte namens „Sarabanda", sowie die Guitarilla und Harpa und drei Trommelarten: Tamboron, Zambonba und Tun. Über die am Congo üblichen Instrumente Timbila (=Marimba) und Anzang schreibt („La marimba et l'anzang") H. Trille. Eine kleine „Note sur la musique orientale" von Collangette bildet den Beschluss.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1906, No. 2. — Die kritische Studie „Ernst Boehe" von Rudolf Louis rühmt namentlich an Boehe als Programmusiker „die Fähigkeit, den dichterischen Gegenstand so zu schauen, dass er sozusagen musikmöglich wird und das poetische Bild den Rahmen für eine wahrhaft musikalische Form abgibt." W. Caspari beendigt seinen Beitrag „Zur Naturgeschichte des Scherzo". Von Bruckners Scherzi sagt er: „Im Haushalten mit der einfachen, einmal gegebenen Erfindung bis zur Knauserigkeit, im unablässigen Verfolgen des ausgesprochenen Planes wird man das Charakteristische dieser Stücke sehen müssen." H. Oehlerking bespricht in dem Artikel „Der Schulgesangsunterricht" eine aktuelle Frage. Nach ihm sind namentlich die Übelstände im Gesangunterricht der meisten höheren Schulen schlimm und geradezu trostlos. Eine Erinnerung an Simon Dach und Heinrich Albert von August Wellmer betitelt sich „Die Dicht- und Tonkunst und der Königsberger Dichterkreis." Ein kleiner Artikel von Lina Reinhard behandelt „Vortragsnuancen und Betonungen beim Gesang".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 63–65. — „Ein neues Klavier" bespricht J. Zabludowski — es handelt sich um ein Piano

mit auswechselbaren verschieden grossen Klaviaturen. Eine kritische Betrachtung „Neue Gesangsliteratur" liefert Agda af Wetterstedt, einen Aufsatz über „Das Münchener Kaimorchester" Eugen Schmitz.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 1905, No. 516. — Paul Marsop begrüsst „Zur Eröffnung der musikalischen Volksbibliothek" das junge Unternehmen, über dessen Zustandekommen und künftige Aussichten er Aufschluss gibt, auf das herzlichste und schliesst mit den Worten: „Wieder einmal hat München auf einem bedeutsamen Gebiete, wo Kunst und gemeinnütziges Streben Hand in Hand gehen, die Iniative ergriffen. Möchte das hier gegebene Beispiel anderwärts recht bald Nachahmung finden!"

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1905, No. 10. — Der Artikel „Kritik der Kritik" deckt hässliche Schäden der modernen Musikkritik auf, jener „Die Wagnerfestspiele in München" nimmt gegen die Münchener Spiele Stellung.

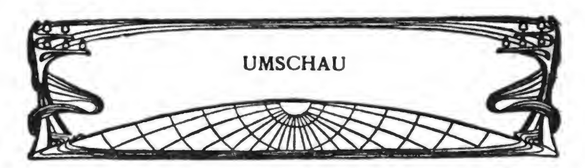
NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 21. — H. Schmidkunz berichtet über „Josef Reiters ‚Totentanz' in Dessau".

COSMOPOLITAIN (Berlin) 1905, No. 1 u. 2. — Diese neue „Zeitschrift für konzertierende Künstler und Kunstfreunde" bringt in ihren zwei ersten Nummern als Artikel von allgemeiner Bedeutung: „Zur Reform unseres Konzertwesens" von Arthur Neisser und „Kritik, Kritiker und Kritisierte" von Max Puttmann. Neisser tritt für ein Spezialisieren ein; er bedauert es, dass so viele Anfänger ihre Konzerte auf wichtige Premierenabende verlegen; er verlangt Abkürzung der Programme sowie völlige Sonntagsruhe und wendet sich gegen die „Zugaben" als „eine Mischung von Artistentrick und Salonlöwentum". Puttmann gibt eine schöne Übersicht über die Anfänge der eigentlichen Musikkritik, behandelt die Schädlichkeit des Dilettantismus in der Kritik und bespricht die Erfordernisse für einen guten Kritiker. Sehr hübsch ist eine Zusammenstellung von Fehlern gegen die äussere Form. Den Schluss bildet eine Besprechung des Verhältnisses zwischen Kritikern, Künstlern und Publikum. — Eine vortreffliche Plauderei von Franz Dubitzky betitelt sich „Kleine Sünden der Konzertgeber".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14822. — Der Aufsatz „Grillparzers Gespräche" von Robert Hirschfeld befasst sich mit dem Verhältnis Grillparzers zur Musik und legt dar, dass Grillparzer sich von der Musik bloss sinnlich rühren liess, dass er für Beethovens Grösse, für Mozarts Schöpferkraft, für Webers Bedeutung kein Verständnis hatte und dass er, ein Opfer der Wiener Zensur, selbst der grausamste Zensor der Musik gewesen ist.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 67/8. — Die Nummer enthält einen Jubiläumsartikel „Der hundertjährige Fidelio" von Friedrich Brandes.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1906, No. 4. — A. Kohuts Artikel „Aus den Erinnerungen einer Sängerin" befasst sich mit Therese Devrient. Eine beherzigenswerte Mahnung nennt sich „Über den Dilettantismus im Chorgesange". Zwei Aufsätze behandeln das „Fidelio"-Jubiläum: „Beethovens Liebesleben und Fidelio" von Fritz Volbach und „Die erste Aufführung des Fidelio" von Egon v. Komorzynski.



NEUE OPERN

Alfredo Donizetti: „Wanda", Text von Flavius, hat bei dem Turiner Opernpreisausschreiben den Preis erhalten.

Victor Hansmann: „Die Nazarener", Oper in drei Akten, wurde vom Hoftheater in Braunschweig zur Aufführung erworben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Dortmund: Die seit 1904 bestehende Vereinigung der Stadttheater Dortmund-Essen wird mit Ablauf des Vertrages im Frühjahr 1907 wieder gelöst werden. Der Beschluss ist ausgegangen von Essen, das sich bezüglich der künstlerischen Qualität der Opernaufführungen (das Personal wohnt in Dortmund) benachteiligt glaubt, doch sind tiefer liegende Personenfragen im letzten Grunde mit ausschlaggebend gewesen. Gelling bleibt Direktor in Essen, während die Direktion für Dortmund von Herbst 1907 ab Alois Hoffmann, unserm jetzigen bewährten Oberregisseur, übertragen worden ist, der auch schon jetzt, da Gelling seinen Wohnsitz in Essen hat, als Mitdirektor für hier fungiert.

Paris: Die Komische Oper bereitet als nächste Novität die Oper „Aphrodite" von Camille Erlanger vor, die lyrische Neugestaltung des berühmten Hetären-Romanes aus dem Altertum von Pierre Louys durch Louis de Grammont. Dann folgt die Oper „Clos" von Charles Silver, Text von Michel Carré.

KONZERTE

Bielefeld: Das Städtische Orchester brachte unter Traugott Ochs in der ersten Hälfte der Saison folgende neuen Werke: Romantische Ouvertüre von Ludwig Thuille, „Belsazar" von Paul Ertel, „Till Eulenspiegel" von Richard Strauss, Tanz der Nymphen und Satyrn von Georg Schumann, Lustspiel-Ouvertüre von Carl Kleemann, Serenade für Blasinstrumente von Richard Strauss, „Sakuntala" von Carl Goldmark, Capriccio Italien von Tschaikowsky; von Felix Weingartner (unter Leitung des Komponisten): König Lear, Es-dur Symphonie, Serenade für Streichinstrumente und folgende Orchesterlieder (Dr. Wüllner): Stille der Nacht, Liebe im Schnee, Letzter Tanz, und als Uraufführungen: Vöglein Schwermut, Der Born und Erdriese. Ferner B-dur Symphonie op. 62 von Friedrich Gernsheim (unter Leitung des Komponisten), Romantische Ouvertüre von Ernst Rudorff, Italienische Serenade von Hugo Wolf.

Görlitz: Für das im Juni stattfindende 16. Schlesische Musikfest sind als Hauptwerke R. Strauss' „Sinfonia domestica", Beethovens achte Symphonie, Bruckners „Te deum", Schumanns „Faust-Szenen" und „Sehnsucht" von Georg Schumann auf das Programm gestellt worden.

TAGESCHRONIK

Der Hugo Wolf-Verein in Wien hat sich nach achtjähriger erfolgreicher Tätigkeit freiwillig aufgelöst. Sowohl in der aufopfernden Fürsorge für den unheil-

bar kranken Komponisten, dessen Verpflegung im Zahlstock erster Klasse der niederösterreichischen Landesirrenanstalt vom Verein bestritten worden ist, als in vielseitiger und eifriger Tätigkeit für die künstlerische Sache Hugo Wolfs hat der Verein der von ihm übernommenen Aufgabe in vollem Masse entsprochen. Der gesamte druckreife künstlerische Nachlass des Komponisten wurde veröffentlicht, darunter die symphonischen Dichtungen „Penthesilea", „Italienische Serenade", ferner das Chorwerk „Christnacht", ein Streichquartett, sechs geistliche Chöre, 22 Lieder für Gesang und Orchester usw. Auch auf literarischem Wege hat der Verein drei Bändchen kritischer Würdigungen von Hugo Wolfs Schaffen herausgegeben und drei Briefbände veröffentlicht. Das Grabdenkmal von Edmund Hellmer auf dem Ehrengrabe Hugo Wolfs auf dem Wiener Zentralfriedhof ist ebenfalls eine Widmung des Vereines. Der Wiener akademische Richard-Wagner-Verein, der sich schon vor der Gründung des Hugo Wolf-Vereins grosse Verdienste um den Tonsetzer erworben hatte, dürfte das Erbe des Hugo Wolf-Vereins antreten.

Unter dem Namen Gesellschaft zur Förderung des Kunstinteresses im Volke hat sich soeben in Berlin eine Vereinigung konstituiert, an deren Spitze Heinrich Grünfeld, Bernhard Dessau, Alexander Heinemann stehen und zu deren Mitgliedern viele hervorragende Künstler, Schriftsteller und Schauspieler gehören. Die neue Gesellschaft geht von der Tatsache aus, dass die Eintrittspreise zu den Konzerten mit wirklich hervorragenden Kräften in Berlin so hoch sind, dass der grösste Teil der Bevölkerung auf den Besuch eines guten Konzerts verzichten muss. Um dem Übelstand abzuhelfen, will sie im Laufe des Winters eine Reihe von Gratiskonzerten veranstalten. Der Besuch der Konzerte ist vollkommen unentgeltlich.

Unter dem Titel Budapester Kammermusikverein bildete sich am 23. Dezember in der ungarischen Hauptstadt ein Verein, dessen Leitung folgende ist: Präsident: Universitätsprofessor Dr. Michael Lenhossék; Vizepräsidenten: Dr. Karl Heinrich und Karl Gobbi. Aus den gegenwärtigen Mitgliedern des Vereins wurden acht Streichquartette gebildet, die nach ministerieller Genehmigung der Statuten für die Vereinsmitglieder Konzerte veranstalten werden.

Der Verein zur Pflege hebräischer Musik in Berlin hat eine Kommission eingesetzt, deren Aufgabe es sein soll, die in den jüdischen Familien bei häuslichen Andachtsgelegenheiten sowie bei Familienfestlichkeiten herkömmlichen Melodieen zu sammeln. Die Kommission wird sich demnächst mit einem Aufruf an weitere Kreise wenden. Die Anregung erscheint sehr dankenswert, da hierdurch eine Musikliteratur geschaffen werden kann, die sonst zweifellos für die Nachwelt verloren gehen würde.

Der Oberregisseur der Nürnberger Oper, Georg Toller, wurde in gleicher Eigenschaft vom Dresdener Hoftheater engagiert.

Zum Leiter der Wiener Singakademie ist als Nachfolger Karl Lafitte's Prof. Hermann Grädener gewählt worden.

Die Leitung der Kurkapelle in Bad Nauheim ist vom 1. Mai 1906 ab an Stelle des zurücktretenden Kapellmeisters Bruch in Nürnberg dem Kapellmeister Hans Winderstein in Leipzig übertragen worden. Er hat auch die Mitglieder der Kapelle anzuwerben und zu besolden.

Als Dirigent des Bläserbundes an Stelle seines kürzlich verstorbenen Begründers, Professors Kosleck, wurde der Posaunenvirtuos, Kgl. Kammermusiker Ludwig Plass in Berlin gewählt.

Sein 25jähriges Berufsjubiläum feierte Emil Köhler, Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters in Breslau.

Der Regisseur des Darmstädter Hoftheaters, Georg Heinrich Hacker, erhielt das Ritterkreuz des Verdienstordens Philipp des Grossmütigen.

Musikdirektor Gessner in Strassburg wurde der Professortitel verliehen.

Den Pianisten David Bromberger ernannte der Bremer Senat zum Professor.

Der Direktor des Strassburger Konservatoriums Prof. Stockhausen erhielt den preuss. Kronenorden 3. Klasse.

Musikdirektor Hugo Wehrle in Freiburg i. B. wurde durch das Ritterkreuz 2. Klasse mit Eichenlaub des Ordens vom Zähringer Löwen ausgezeichnet.

Die Musikalienhandlung und Konzertdirektion von Alexander Rosé, Wien I, Kärntnerring 11 ist in den Besitz des Königl. Hof-Musikalienhändlers Arthur Hainauer, Inhaber der Firma Julius Hainauer in Breslau, übergegangen. Das Geschäft wird unter der bisherigen Firma fortgeführt.

TOTENSCHAU

Orchesterdirektor Ernst Spiess in Karlsruhe, der 1902 sein 50 jähriges Jubiläum am Hoftheater feierte und mit Beginn der Saison zurücktrat, † 75 Jahre alt am 15. Dezember.

In Leipzig † hochbetagt der 1826 in Breslau geborene Verlagsbuchhändler Constantin Sander, Inhaber des rühmlichst bekannten Buch- und Musikalienverlags F. E. C. Leuckart. Sander, der als Geschäftsmann und als Mensch allenthalben in bestem Ansehen stand, war seit 1856 Inhaber des Leuckartschen Verlages, den er 1870 von Breslau nach Leipzig verlegte und durch Herausgabe der Musikgeschichte von Ambros (mit Fortsetzung von Langhans) und zahlreicher Klavier-, Gesangs-, Orgel- und Orchesterwerke von Jensen, Rob. Franz, Hiller, Bruch, Hesse, Brosig, Rheinberger, N. von Wilm, Becker, Engelsberg, Koschat, Thuille, Reger, Rich. Strauss („Ein Heldenleben") und anderen Komponisten mehr zu grosser Bedeutung gebracht hat.

In Breslau † nach langen Leiden die Sängerin Anna Weber-Kukulla, die 1861—1871 und 1875 dem Breslauer Stadttheater, zum Schluss der Darmstädter Hofbühne angehörte.

Am 22. Dezember † in Weimar der Kammervirtuose Theodor Winkler, einer der bedeutendsten Flötisten Deutschlands, im Alter von 72 Jahren. Der Verblichene war ein intimer Freund von Franz Liszt und Peter Cornelius.

Am 27. Dezember † in Nieder-Lössnitz bei Dresden der Klavierpädagoge und Komponist Fritz Spindler im Alter von 88 Jahren. Von seinen Salonstücken ist besonders „Der Husarenritt" bekannt geworden. Er schrieb auch Symphonieen und Kammermusikwerke.

Der Violinvirtuose Henry Holmes † in San Francisco, wo er während der letzten 17 Jahre lebte. Holmes wurde 1839 in London geboren und erwarb sich als Violinspieler in den europäischen Hauptstädten einen grossen Ruf. Im Jahre 1888 kam er nach den Vereinigten Staaten.

Ende Dezember † in Berlin Prof. Rudolf Otto, ein früheres geschätztes Mitglied des Lehrkörpers der Königl. Hochschule für Musik, im Alter von 77 Jahren. Otto war ein ausgezeichneter Oratoriensänger.





OPER

AMSTERDAM: Die erste der drei Muster-Aufführungen Mozartscher Opern, die zum Andenken an den 150jährigen Geburtstag des Meisters veranstaltet werden „Don Juan" ist unter der Direktion Anton Tierie's glänzend verlaufen. Zumal der zweite Abend brachte reichen Genuss durch die Mitwirkung von Frau Thomas-Schwartz (Hannover) als Donna Anna und Henri Albers (Brüssel) als Don Juan. Eine ganz vorzügliche Leistung war der Leporello des Herrn Moest, in den Rahmen fügten sich stilvoll ein Frau Engelen-Sewing (Elvira), Frau Tyssen-Bremerkamp (Zerline), Jos. Tyssen (Oktavio) und Thomas Danys (Masetto). Das Utrechter Orchester bewährte sich trefflich, ebenso sein Dirigent Wouter Hutschenruyter, der die Begleitung der Rezitative auf sich genommen. — Die Italienische Oper unter Direktor de Hondt bietet ausgezeichnete Solisten und vorzügliches Orchester, während kleinere Partien und Chor zu wünschen übrig lassen. Der feurige Dirigent Conigiio weiss mit diesen Faktoren überraschendes zu leisten und ein ungemein reichhaltiges Repertoire hervorzuzaubern, vom braven „Trovatore" bis zu „Mefistofele" und „Zaza" ist alles einigermassen zugkräftige vertreten. An hervorragenden Kräften sind in erster Linie hervorzuheben die glänzenden Tenöre Zerola und Isalberti, der Bariton Daclone und Bass Lucenti ferner die Damen Conigiio und Monti-Baldini. — An der französischen Oper machte wie stets Sigrid Arnoldson volle Häuser, am Rembrandt-Theater, das unter Gabriels energischer Leitung eine neue Glanzperiode begonnen, gastierte mit grossem Erfolge Bötel.
Hans Augustin

BERLIN: Königl. Opernhaus: Tannhäuser (Neueinstudierung). Mit schweren Bedenken sah man dem Experiment dieses Abends entgegen: Frl. Farrar sollte die Elisabeth singen. Man kannte sie als Mignon, als Manon, als Juliette und hatte sich überzeugt, dass ihre gut geschulte aber wenig tragfähige Stimme vortrefflich zu solchen Niedlichkeiten passte. Und nun Elisabeth? Aber der Versuch gelang überraschend. Im Spiel war nichts versüsslicht, und der Gesang war von durchaus grosser und edler Linienführung. Die Leistung dieses Abends war ein Beweis, dass Frl. Farrar es sich nicht am Technischen genug sein lässt und dass ihre weitere Entwicklung ein Recht an unsere Aufmerksamkeit hat. Die anderen Rollen zeigten eine bereits bekannte Besetzung. Schade, dass nicht (wie vorher angekündigt) Herr Kraus den Tannhäuser hatte. Herr Grüning, der für ihn eintrat, ist zu wenig kraftvoll gerade für diese Aufgabe. Dasselbe gilt von dem wehleidigen Wolfram des Herrn Berger; Bertram ist ja nun weg, aber in Herrn Hoffmann hat das Opernhaus noch einen ganz vorzüglichen Repräsentanten dieser Gestalt. Prachtvoll war wieder Herr Knüpfer als Landgraf. — Auch einige szenische Bilder waren erneuert. Aber das ist ein Thema, über das einmal im Zusammenhang gesprochen werden soll.
Willy Pastor

BRÜNN: Humperdincks „Heirat wider Willen" erzielte bei mittelmässiger Aufführung einen Achtungserfolg.
Siegbert Ehrenstein

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. Als Herzog im „Rigoletto" und Raoul gastierte Florencio Constantino. Gerade die Zeit des holden Festes der Liebe sollte eine zartfühlende Direktion nicht dazu benutzen, der Menschheit einen italienischen Dutzendtenor mit ein paar provozierenden hohen Tönen und ledernem Spiel aufzubauen,

noch dazu, wenn er indisponiert ist. In beiden Vorstellungen machte sich Mary Stöller als vielversprechende Koloratursängerin bemerkbar. — Eine Operetten-Novität, „Die Schützenliesel" von Leo Stein und Karl Lindau, dürfte sich infolge der vortrefflichen Aufführung (Lina Doninger, Fritz Werner-München, Heinrich Peer) längere Zeit auf dem Spielplan erhalten. Die Musik von Edmund Eysler ist ein stark verdünnter ernüchternder Aufguss auf die prickelnd-verführerischen Ingredienzien der Meister-Trias der Wiener Operette.
Willy Renz

DESSAU: Am 10. Dezember erlebte F. E. Wittgensteins Oper „Antonius und Kleopatra" ihre hiesige Erstaufführung und erzielte einen starken äusserlichen Erfolg. Der 25. Dezember bot eine Neueinstudierung von Meyerbeers „Afrikanerin" in prächtiger Ausstattung.
Ernst Hamann

ELBERFELD: Ensemble- und Regiekunst zeichneten die folgenden Aufführungen: „Die Meistersinger", „Die Walküre", „Faust und Margarete", „Hoffmanns Erzählungen", „Die Fiedermaus" aus. In der Konzertaufführung von Byron's „Manfred" mit der Schumannschen Musik feierte man Ernst von Possart als Meister der Sprache.
F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Ein kleines künstlerisches Ereignis war ein Gastspiel „Carmen" der Nürnberger Opernsängerin Lilly Herking, die schon jetzt bei einer Konkurrenz der besten Carmendarstellerinnen in Frage kommen könnte. Hans Pfeilschmidt

GENF: Giordano's Oper „Sibéria" hat bei ihrer Erstaufführung einen vollen Erfolg erzielt. Die Hauptdarsteller, sowie das vortreffliche Orchester leisteten Ausgezeichnetes.
Prof. H. Kling

KÖLN: Im Neuen Stadttheater erzielte bei ihrer Uraufführung die dreiaktige Operette „Prinzess Wäscherin" starken Erfolg, für dessen zeitweise stürmische Äusserungen zu gutem Teile die grosse Popularität des Textverfassers, des Begründers der Kölnischen Volksbühne, Wilhelm Millowitsch, massgebend war. Das mit beachtenswertem Geschick und sprudelndem Humor geschriebene Buch stellt eine Variante des Märchens vom Verwunschenen Prinzen dar. Der Komponist Georg Keller, als Geiger seit langen Jahren dem städtischen Orchester angehörig, brachte bei rühmlicher Satztechnik, ohne gerade eine originelle Individualität zu repräsentieren, in Einzel- und Ensemblenummern viel melodisch Hübsches, dann auch sehr gefällige Tanzweisen.
Paul Hiller

LEIPZIG: Am hiesigen Theater waltet der augenblicklich konzertfreiere Direktor Arthur Nikisch als reichlich spendender Weihnachtsmann und zieht dabei zur Hilfe vielfach die ausserhalb des Opernensembles stehende Elena Gerhardt hinzu. So brachte er noch vor dem Fest in Erstaufführung Massenet's nicht uninteressanten, aber allzugemütlosen „Werther" mit Frl. Gerhardt und Herrn Schlitzer in den Hauptpartieen zu sehr ansprechender Wiedergabe, so dirigierte er in der Woche vor dem Feste noch „Tell", „Enoch Arden" und eine Wiederholung von „Werther", und so will er als Christbescherung den grossen Leipziger Kindern persönlich „Hänsel und Gretel", „Mignon" (Frl. Gerhardt) und „Die Meistersinger von Nürnberg" darbieten.
Arthur Smolian

LEMBERG: Nicht viel Erfreuliches ist über unsere Oper zu melden. Das Repertoire bleibt sich immer gleich. Immer wieder die schon so oft aufgeführten italienischen und französischen Opern. Die Direktion scheint keine Ahnung davon zu haben, dass heuer das Mozart-Jubiläum gefeiert wird. Die Direktion scheint ferner keine Ahnung zu haben, dass es neuere Opern gibt. Herr Grombczewski regiert immer noch despotisch, und jeden Tag hört man von einem neuen Skandal. Der talentvolle Dirigent Ribera darf nicht mehr dirigieren, da er einmal sich unterstanden hat, anderer Meinung

zu sein, als der Herr „Direktor". Ebenso wird eine ganze Reihe von Sängern und Sängerinnen zurückgesetzt, und Rollen erhalten nur diejenigen, welche beim Herrn „Direktor" — für schweres Geld — Gesangsunterricht nehmen! Alfred Plohn

MAILAND: Ende Dezember. Zum zweiten Male musste innerhalb kurzer Frist die „Scala" eine Kapellmeisterkrisis durchmachen. Vor drei Jahren kehrte ihr Toscanini, weitaus der vorzüglichste unter den italienischen Dirigenten der Gegenwart, grollend den Rücken. Er war mit einem banausischen Publikum in Konflikt geraten, dem er kein Da capo bewilligen wollte. Jetzt hat sein Nachfolger, Campanini, im Zorn Hals über Kopf Mailand verlassen, da ihm das Orchester aus einer Probe, die ihm zu lang dauerte, einfach weglief. Man ist in der lombardischen Hauptstadt republikanisch gesinnt, das heisst, man verachtet die Disziplin. Jetzt wäre nun der richtige Zeitpunkt gewesen, um Toscanini zurückzuberufen und ihm erweiterte Machtbefugnisse zu geben. Aber er hatte sich für die laufende Winter-Stagione schon dem Turiner „Teatro regio" verpflichtet. So wurde denn das Zepter Leopoldo Mugnone, der gerade frei war, übertragen. Er ist eine tüchtige Kraft, ohne den weiteren ästhetischen Horizont Toscanini's, aber verlässig, achtsam und recht energisch: unter den Männern der zweiten Reihe ungefähr der Beste. Bei uns machte er sich zuerst bekannt, als er während der Wiener Theater- und Musikausstellung vom Jahre 1893 Mascagni und Leoncavallo mit Geschick und Glück einführte. Auch er steuerte dazumal einen veristischen Einakter bei: eine Episode aus dem Dasein einer Bahnwärtersfamilie. Man sah im Hintergrunde der Szene Schienen und Telegraphendrähte; es ertönten furchterregende Alarmsignale, doch entgleiste schliesslich niemand als der Tondichter. Seitdem hat Mugnone den Komponierteufel so ziemlich von sich abgeschüttelt, was seinen Dirigentenleistungen sehr zu statten kam. Er dürfte der „Scala" gute Dienste erweisen, so lange bis auch er, als Mann von künstlerischem Charakter, durch die dortigen ungesunden Verhältnisse in einen Krach hineingetrieben werden wird. Paul Marsop

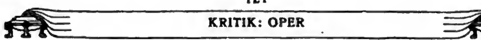
NEW YORK: Ein „Karussell" könnte man das Metropolitan-Opernhaus gegenwärtig nennen. Zwei bis dreimal in der Woche singt Caruso, entweder mit Marcella Sembrich, Lillian Nordica oder Edith Walker, und jedesmal ist das Haus gestopft voll, die Oper mag heissen wie sie will. Längst toterklärte Werke, wie die „Somnambula", „L'Elisir d'Amore", „La Favorita", blühen wieder auf wie Maiglöckchen. Nun, man kann sich auch das gefallen lassen, wenn einer so schön singt wie Caruso. Allerdings schreit er öfters für die Galerie und bringt sogar Schnörkel an im „la donna è mobile", deren er doch gewiss nicht bedarf, um Effekt zu machen. Unter seiner Mitwirkung werden Puccini's Opern immer populärer hier; mit der Nordica hat er sogar zuwege gebracht, die schwächliche Oper „La Gioconda" populär zu machen. Direktor Conrieds Versuch, Goldmarks „Königin von Saba" wieder beliebt zu machen, ist dagegen, trotz geradezu verschwenderischer Ausstattung, nicht so geglückt wie man erwartet hatte. Aber „Hänsel und Gretel" hat sehr gefallen; Präsident Roosevelt kommt sogar im Januar extra von Washington, um die Oper zu hören. Humperdinck selbst hat bei den Vorbereitungen mitgeholfen und ist sehr gefeiert worden. Jedenfalls ist er ein besserer Musiker als Geschäftsmann, denn er dachte nicht einmal daran, Conried ein Exemplar seiner neuen Oper mitzubringen! „Parsifal" soll in dieser Saison viermal zu gewöhnlichen (nicht mehr doppelten) Preisen gegeben werden. Den ersten Nibelungen-Zyklus haben wir in der Weihnachtswoche mit Knote, Burgstaller und Dippel in den Tenorrollen.

Henry T. Finck

PARIS: Charles Widor, der Komponist des Balletes „La Korrigane" und verschiedener mehr korrekter, als genialer Orgelstücke und Konzertwerke, hat endlich auch auf der Bühne den wahren Weg gefunden und zwar vornehmlich durch das Mittel der Ein-

fachheit und Aufrichtigkeit. Es ist ihm mit den vier Akten seiner „Pêcheurs de Saint-Jean" in der Komischen Oper ein Experiment gelungen, das Bruneau mit Zola's Hilfe und Vincent d'Indy umsonst angestellt haben. Sowohl der „Orkan" als der „Fremdling" sollten ein grosses musikalisches Bild des Meeres und des Fischerlebens sein, aber durch allerlei symbolistische und mystische Zutaten kamen falsche Züge hinein. Widor und sein sehr bühnengewandter Librettist Henri Cain haben auf ihrer Meerfahrt diese Klippe zu vermeiden gewusst. Ihre Handlung ist vom handgreiflichsten, wir dürfen fast sagen, plattesten Realismus. Hier ist auch kein Zug, der nicht jeden Tag in jedem Stranddorfe vorkommen könnte, und nur die breite Schilderung der baskischen Volkssitten gibt dem Ganzen einige Eigentümlichkeit. Die Handlung von Cavalleria Rusticana darf z. B. als kompliziert und raffiniert gelten, wenn man sie mit derjenigen von Cain und Widor vergleicht. Sie haben denn auch ihrem Werk nur die Bezeichnung von „Scènes de la vie maritime" gegeben, der insofern zu bescheiden ist, als sich diese Szenen denn doch zu einem Ganzen zusammenfügen. Das alte Thema von der durchkreuzten Liebe dient auch hier als roter Faden. Eine sehr reiche und doch nicht aufdringliche Orchestergewandung ist der einzige Luxus, den Widor sich diesmal gestattete. Er behandelt die Singstimmen gut und seine Gesangsdeklamation ist immer korrekt und eindringlich. Ein besonderes Glück war es übrigens für Widor, dass ein neuer, ungewöhnlich energischer Dirigent namens Ruhlmann in seinem Werke die Sporen zu verdienen hatte. Auch der neuerdings verpflichtete Tenorist Salignac erwies sich als ebenso tüchtiger Sänger wie Schauspieler, und Claire Friché gab diese realistische Senta noch besser, als die mystische Senta Wagners. — Die Grosse Oper gab ein neues Ballet in drei kurzen Akten „La Ronde des Saisons" von Henri Busser nach einem Text von Lormon. Hier triumphierte die ödeste, ledernste Konvention nach jeder Richtung. Busser hat sich in seiner Musik, die einen besseren Gegenstand verdient hätte, mit Recht an das Vorbild Délibes' gehalten und nur die Harmonieen etwas raffinierter gestaltet. Der Komponist, der als Dirigent in der Komischen Oper gewirkt hat, leitete das Orchester selbst und erzielte ein viel präziseres Zusammenspiel, als Mangin, der am gleichen Abend den verballhornten, sehr kalt aufgenommenen Freischütz zu dirigieren hatte. Ein Neuling hätte nach dem Beifall schliessen können, dass Busser ein viel grösserer Meister sei als Weber. Felix Vogt

PRAG: Leo Blechs neueste dreiaktige Märchenoper „Aschenbrödel" hat bei ihrer Uraufführung einen durchschlagenden Erfolg davongetragen. Richard Batka als bühnen- und sprachgewandter Librettist hat den interessanten Versuch gewagt, entgegen der Überlieferung, dem Aschenbrödel-Charakter dramatisch beizukommen. Er fasst Aschenbrödels schrankenlose Sehnsucht nach dem Königsfeste als eine „Schuld" auf, die erst durch freiwilligen Verzicht auf den Besitz des Prinzen gesühnt und — wie im Märchen — belohnt wird. Neben den Märchengestalten stehen drei frei erfundene aber mit dem Gang der Handlung aufs engste verknüpfte Personen, der gemütliche Schuster Kunze und seine beiden an Max und Moritz erinnernden Buben Heinz und Hans, deren übersprudelnde Laune zum Sentiment des Liebespaars ein überaus wirksames Gegengewicht bildet. Leo Blech, den wir bisher für den polyphonen Denker par excellence halten mussten, ist in seinem neuesten opus bei weitem einfacher geworden. Seine Begabung, humoristische Situationen mit packender Drastik zu erfassen, feiert Triumphe. Das Auftrittslied der ungezogenen Rangen, Meister Kunzes Trinklied, ein gesungenes (fabelhaft schweres) Scherzo sind üppige Blüten köstlichen Humors. Die über einem heuchlerischen Walzer-Motiv kunstvoll aufgebaute Zankszene der Stiefschwestern birgt eine Fülle grotesker Komik. Auch die Note des Pathos kennt Blech sehr gut. Aschenbrödels unaufhaltsam sich steigernder Monolog, der vom Himmel das Wunder herab-



zwingen muss, das Liebesduo zwischen ihr und dem Prinzen und noch vieles andere lässt sich zum Beweis anführen. Um die musikalisch einwandfreie Aufführung erwarben sich grosse Verdienste Frl. Förstel (Aschenbrödel), die Damen Siems und Carmasini (Stiefschwestern), Reich und Nigrini (Heinz nnd Hans) sowie die Herren Hunold (Kunze) und Krause (Prinz). Dr. E. Rychnovsky

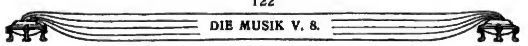
STRASSBURG: Als Novität für hier erschien Thuille's „Lobetanz", eine der erfreulichsten der neueren Bühnenschöpfungen, nicht überladen, voll Rhythmus und Grazie. Die Entwicklung des dritten Aktes gehört zum Besten seit Wagner. — Die „Fidelio"-Festvorstellung krankte etwas an der Insufficienz des Heldenpaares. — „Hoffmanns Erzählungen" fanden — bis auf das Phantastische — eine gute Wiedergabe. — Recht achtbar war die Aufführung der „Meistersinger" unter Gorter. Dr. G. Altmann

WEIMAR: Aus Anlass der Hundertjahrfeier des „Fidelio" fand eine Festaufführung statt, die eine besondere Weihe durch die Mitwirkung von Lilli Lehmann als Leonore erhielt. Krzyzanowski dirigierte das Werk mit grosser Begeisterung und Sicherheit frei aus dem Gedächtnis. Sonst unterschied sich die Aufführung wenig von einem gewöhnlichen Opernabend. — Auch eine Uraufführung hatten wir zu verzeichnen: „Die Lieder des Euripides" eine Mär aus Alt-Hellas von Wildenbruch mit Musik von M. Vogrich. Die aus Vorspielen, Chören, Tänzen usw. bestehende, die Handlung zum Teil sehr hemmende Musik, verrät das Vertrautsein mit der musikalischen Mache, wirkt jedoch nicht überzeugend. — Die Weihnachtswoche brachte uns den „Lohengrin" unter Richards Leitung in gewohnter Weise und ausserdem den neu einstudierten „Schauspieldirektor" von Mozart, zusammen mit der zum erstenmal aufgeführten Balletpantomime „Coppelia" von Delibes, die für unsere Verhältnisse unter der rührigen Regie der Balletmeisterin Frl. Lindau recht gut herausgebracht wurde. Auf den neu einstudierten „Tristan" musste man leider verzichten, da Frau Gmeiner (Brangäne) in letzter Stunde absagte. Carl Rorich

WIEN: Der Wiederaufnahme von „Cosi fan tutte" liess Direktor Mahler eine vollständige Neuszenierung von „Don Giovanni" folgen. Sie erwies sich als ein zum grössten Teil gelungener Versuch, den durch die dreizehn erforderlichen Verwandlungen meist empfindlich gestörten Eindruck des Don Juan-Dramas durch eine rasche Szenenfolge zu heben. Das wurde im wesentlichen dadurch erreicht, dass die Vorderbühne ihre für den ganzen Spielabend berechnete, ständige Einrichtung erhielt, die auch einer gewissen Anpassungsfähigkeit an die wechselnden Örtlichkeiten nicht entbehrte. Die Hauptwirkungen waren in die von Professor Roller meist prächtig erfundenen und malerisch vollendet durchgeführten Prospekte verlegt. Mit Verwandlungen, deren Herstellung nur 20—30 Sekunden in Anspruch nahm, lässt sich über den auseinanderfallenden Bau des Da Ponte'schen Dramma giocoso leichter hinwegkommen. Unter den Solisten überragten Frl. von Mildenburg (Donna Anna), Frau Gutheil-Schoder (Donna Elvira) und Herr Weidemann (Don Giovanni) weitaus die übrigen Mitwirkenden. Die Mildenburg glänzte durch die Pracht ihrer Mittel und die Tiefe ihrer tragischen Akzente, Frau Gutheil durch die feinste Charakterisierung und edelste Gesangskunst und Herr Weidemann, der den Don Juan zum ersten Male darstellte, bot jedenfalls die Gewähr für eine künftige, ganz vollendete Leitung. Mahlers feinfühlige und diskrete Art Mozart zu dirigieren bedarf keiner weiteren Bestätigung. Gustav Schoenaich

KONZERT

ANTWERPEN: Das erste Konzert der Gesellschaft Nouveaux Concerts stand unter Leitung von Max Fiedler. Mit der Ausführung der Brahmsschen c-moll Symphonie, sowie Tschaikowsky's Variationen aus der dritten Orchestersuite zeigte er



sich als Dirigent ersten Ranges. Eugène Ysaye spielte Beethovens Violin-Konzert und kleinere Stücke mit gewaltigem Erfolg. — Frau Schnitzler (Antwerpen) veranstaltete ein „Festival Gounod". Hauptnummer war der erste Teil von „Mors et vita", ein breitgezogenes, süssliches Werk. — Das erste Konzert der „Deutschen Liedertafel" brachte Frauenchöre von Ludwig Thuille, die viel Interesse erweckten, Männer- und gemischte Chöre, von denen die Adventlieder von Edgar Tinel besonders gefielen.

A. Honigsheim

BARMEN: Das 107. und 108. Stadthallen-Abonnementskonzert des Allgemeinen Konzertverein-Volkschors gestaltete sich unter Hopfes Leitung zu einem wohlgelungenen Brahms-Abend. Unter Mitwirkung des Barmer Sängerchors und des Tenoristen Coates gelangten die „Akademische Festouvertüre", fünf Lieder, die „Vierte" und die Kantate „Rinaldo" zu vollendeter Wiedergabe. — Einen nachhaltigen Eindruck machte das von vornehmem Kunstempfinden getragene Fried. E. Kochsche Oratorium „Von den Tageszeiten", das seitens der Konzertgesellschaft unter Stroncks Direktion durch den Singverein, die Solisten Sophie Hiller, Else Bengell, Paul Reimers, Arthur van Eweyk, Ewald Flockenhaus (Orgel) und das städtische Orchester zu fein abgerundeter, künstlerisch tadelloser Aufführung gebracht wurde. — Künstlerischen Genuss boten auch die zweite und dritte Soirée von Ellen Saatweber-Schlieper, in denen von der Konzertgeberin, Henriette Schelle und Henri Marteau Proben deutscher Kammermusik zur wirkungsvollen Darbietung gelangten.

Heinrich Hanselmann

BERLIN: Unter Georg Schumanns Leitung hat die Singakademie Bachs Weihnachtsoratorium aufgeführt. Wenn unser ältester Gesangverein dies Werk, wie das Programm sagte, zum 23. mal singt, kann man sich wohl denken, dass es ihm wirklich in Fleisch und Blut übergegangen ist. Chor und Orchester (das philharmonische) waren vortrefflich, ebenso die vier Solisten: Klara Erler, Frau Walter-Choinanus, Richard Fischer und van Eweyk. — Der fünfte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle war von Weingartner zu einem Beethoven-Abend gestaltet. Bernhard Stavenhagen spielte das c-moll Konzert weder rhythmisch fest, noch mit der warmen Empfindung, die doch gerade für den langsamen Mittelsatz erforderlich ist. Die linke Hand kam nie ordentlich mit der rechten mit in den Passagen, die Tongebung erschien mir recht trocken. Besseres leistete er in der Chorphantasie. Trefflich sang der Opernchor seinen vokalen Anteil. Die grosse Fuge in B-dur erwies zum drittenmal in diesen Konzerten ihre früher meist bezweifelte Ausführungsmöglichkeit; meisterhaft wurde das Werk von den Streichern ausgeführt, wie von dem ganzen Orchester die achte Symphonie, die den Glanzpunkt des Abends bildete. — In seinem vierten und letzten Liederabend erzählte Ludwig Wüllner Tiecks Märchen von der schönen Magelone und flocht die von Brahms daraus in Musik gesetzten Lieder und Romanzen als Sänger ein. Conrad van Boos begleitete wundervoll. Rückhaltlose Anerkennung verdient die natürliche, lebendige Art des Erzählers; es war ein interessanter Abend.

E. E. Taubert

Das zweite der „Neuen" von Oskar Fried geleiteten Konzerte brachte ausser einigen Mahlerschen Gesängen mit Orchester und dem bedeutenden, in üppiger Melodik schwelgenden Zwiegesang (Ludwig Hess und Ottilie Metzger-Froitzheim) „Verklärte Nacht" (Dichtung von Dehmel) von Fried keine Neuheiten, sondern so bekannte Werke wie Schuberts unvollendete Symphonie und Rich. Strauss' „Tod und Verklärung", wobei Fried das philharmonische Orchester wieder so leitete, dass über sein Dirigiertalent nunmehr kein Zweifel sein kann. Willy Burmester spielte ausserdem noch das von ihm schon wiederholt hier vorgetragene E-dur Konzert von Bach. — Das Halir-Quartett hat inzwischen seinen Vorsatz, sämtliche Quartette Beethovens an fünf Abenden vorzutragen, trefflich ausgeführt, doch mit Ausschluss der grossen Fuge op. 133 und des F-dur

Quartetts nach op. 14 No. 1 (vgl. Die Musik Bd. 17, S. 250ff). — Das Joachim-Quartett hat den ersten Zyklus seiner Abende beendet, an denen es nur klassische Werke (darunter die C-dur Quintette von Beethoven und Schubert) zur Aufführung brachte. — Frederic Lamond, A. Wittenberg und Franz Borisch gaben einen Brahms-Abend, an dem unter Zuziehung des tüchtigen Bratschisten Fritz Rückward und des Klarinettisten O. Schubert die Klavierquartette in A-dur und g-moll, sowie das a-moll Trio vortrefflich gespielt wurden. — Zwei den Kinderschuhen kaum entwachsene talentvolle Damen: die Geigerin Katarina Bosch (Konzert von Beethoven) und die Pianistin Paula Hegner (nicht Schwester von Otto Hegner) konzertierten mit dem philharmonischen Orchester, das von Hans Sitt (Leipzig) geleitet wurde, in einer Weise, dass man ihnen unbedenklich eine grosse Zukunft voraussagen kann; die Altistin Else Bengell unterstützte die beiden Debütantinnen. — Alexander Sebald befestigte seinen Ruf als Geiger durch den Vortrag der Konzerte von Brahms und Wieniawski (fis-moll); das philharmonische Orchester leitete an diesem Abend Georg Schumann, der bei dieser Gelegenheit seine hochinteressanten, stellenweise aber sehr stark vom „Tristan" beeinflussten Orchester-Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" erfolgreich zum Vortrag brachte. — Erika Besserer trug Bachs Ciaconna klar, wohlüberlegt und sicher, Wieniawski's d-moll Konzert warmblütig und geschmackvoll vor; auf dem Programm hatte sie ausserdem noch Bruchs drittes Konzert, das allmählich in Aufnahme kommt. In ihrem Konzert wirkte Ludwig Hess mit, der mit Begleitung des philharmonischen Orchesters (Scharrer) Gesänge von Hausegger (recht wertvoll: „O wär es doch"), Behm und eigener Komposition wirkungsvoll vortrug. — Mit Klavierbegleitung konzertierten die Geiger Michael Press (Moskau), der von Vera Maurina begleitet wurde und sich als trefflichen Vortragskünstler und Techniker hier gut einführte, und J. W. L. van Oordt, der mit grossem schönen Ton eine brillante Technik verband, aber durch sein Programm kein rechtes Urteil über seine rein musikalischen Fähigkeiten ermöglichte. — Die beiden Geigerinnen Helene Ferchland und Helene Fürst haben sich zusammengetan, um Werke für zwei Violinen mit Klavierbegleitung (Dr. Potpeschnigg) zum Vortrag zu bringen; mit Sindings Serenade op. 56 und mit Juons Silhouetten erzielten die beiden temperamentvollen und musikalischen Damen einen unbestrittenen Erfolg. Sie spielten auch u. a. ein Duett von Mozart für zwei Violinen allein, offenbar ohne zu wissen, dass dieses kein Originalwerk, sondern ein Arrangement einer Klaviersonate durch einen Unbekannten ist. — Bernhard Stavenhagen und Felix Berber brachten zwischen der E-dur Sonate von Bach und der in Es-dur von Beethoven op. 12. eine noch ungedruckte, aus zwei Sätzen (einem breit ausgeführten Allegro und einem Variationensatz) bestehende Sonate op. 30 von Anton Beer-Walbrunn zur Aufführung, ohne jedoch nachhaltigeres Interesse für diese Arbeit erwecken zu können.

Wilhelm Altmann

Viele Pianisten streben und suchen, kämpfen und ringen, ohne im Ausdruck das Richtige zu finden oder die Auslösung ihres Innern zu erreichen, dieweil sich zwischen Wille und Ton ein Armmechanismus hindernd in den Weg stellt, der oft die redlichsten Bemühungen um Verwirklichung einer gewissen Einheit zwischen Geist und instrumenteller Form zuschanden macht. So Anton Foerster. Er arbeitet und schafft an sich, des ist kein Zweifel. Aber das Produkt bleibt Fleiss und Schweiss, und die Ausführung steht hinter der gewiss guten Absicht noch immer zurück. Brahms' Konzert d-moll! Wo blieb da die Maestosokraft! Wo die köstlichen Träume des Adagio? So sehr sich Foerster tonal hier und da gebessert, so sehr merkt man doch noch die Mängel eines unzureichenden Anschlagvermögens. Sein Hauptfehler ist, dass er den Ton zu exakt bildet, zu bewusst nimmt. Daher die Trockenheit und Pedanterie, die Arbeit und

brave Tüchtigkeit. Es fehlt an Naivität und Grazie, an der natürlichen Weichheit fliessender Hände. Die „Unterarmtatzen", jene alten Schlagakkorde aus der Luft und alle die präzisierten Griffe, die nur eine trockene und hässliche Wirkung auslösen, sind instrumentell-ästhetisch heute nicht mehr zu rechtfertigen. — Raimund von Zur-Mühlen ist bereits eine geschichtliche Grösse. Er singt mit Ehren seit 20 Jahren und darf sich des Rufes erfreuen: der erste Gesangsvirtuose seiner Zeit zu sein. Ein technisches Genie, von dem sie Alle ohne Ausnahme, von der Behandlung der Kopfstimme bis hinab zu den prachtvollen Explosionen eines voll ausladenden, eisern disziplinierten Brustregisters lernen könnten, weiss er durch die kunstvolle Gestaltung sowohl des Kleinen, Unscheinbaren, wie der schwierigsten Legato-Stellen unsere Bewunderung immer aufs neue anzufachen. Mag er nach der sinnlich-klanglichen Seite enttäuschen, er bleibt doch ein Meister seiner Kunst und ist den Besten in seinem Fache zuzuzählen. Da seien ihm denn die kleinen Mätzchen, die niedlichen rubati und Vortragskoketterien verziehen. „Die böse Farbe" (aus der „Schönen Müllerin") ist eine Genieleistung, die rund um uns nicht ihresgleichen findet. — Demgegenüber bedeutet Hermann Gura die musikalische Wohlanständigkeit. Für seinen Vortrag spricht die grosse Kultur des Vaters, aber technisch will's nicht recht vorwärts. Der nasale Stopfton ist und bleibt ein Übel, das sich mit dem besten Willen nicht vertuschen lässt. — Frieda Kwast-Hodapp und James Kwast gaben einen „Mozart" (D-dur Sonate für zwei Klaviere) voll Geist und feiner Grazie. — Lucyna von Robowska scheint aus gutem Holz geschnitten. Temperament und Klangsinn werden sie weiter führen und ihre Musik und Technik hoffentlich reifer und klarer gestalten. — Auch auf Alfred Schroeder soll man acht geben, da gesunde musikalische Beanlagung sich zu einer trefflichen natürlichen Technik findet. — Maria Seret s schöne und weiche Mittel berühren nach wie vor sympathisch. Technisch sitzt die Höhe am besten. In der Tiefe kommt etwas Halsiges hinein. Der piano-Ansatz wie die Kopfstimme noch zu unsicher und zu zag genommen. Neue Lieder von Eyken bewiesen den festen Griff im Entwurf, einen sicheren Instinkt für Symmetrie der Linien und künstlerische Dynamik, d. h. für eine echte, feine Flächenkunst.

Rudolf M. Breithaupt

Der Amerikaner Charles W. Clark dürfte bald in den deutschen Konzertsälen ein gern gesehener Gast sein. Sein sehr weicher Bariton ist technisch brillant geschult. Virtuos behandelt er das mezza voce. Der Vortrag, obgleich empfindungsvoll, ist aber doch wohl auf rein äusserlichen Effekt zugeschnitten. Die Aussprache ist hervorragend gut. Amerikanische Künstler sollten es sich zur Pflicht machen, Kompositionen ihrer begabtesten Landsleute: Mac Dowell, Parker, Foote, Chadwick, Paine, Kelley, Whiting, van der Stucken, Converse usw., im Auslande zu Gehör zu bringen. Auch Werke der dort lebenden Deutschen: L. V. Saar, J. Lorenz, W. Damrosch, V. Herbert, A. Weidig, H. Spielter, O. Strube usw., würden hier von Interesse sein. — Mit Vergnügen lauschte man dem wundervollen, sehr ausgiebigen Sopran von Anna Kuznitzky. Leider verliert die treffliche Sängerin infolge zu intensiven Miterlebens mitunter die Kontrolle über den Tonansatz und die Tonhöhe. — Die Altistin Inga Torshof singt nur Noten. Auffassung und Ausdruck nicht vorhanden. Schade um die umfangreiche und volle Stimme. Der mit ihr gemeinsam konzertierende André Torchiana ist ein sehr solider, korrekter Klavierspieler ohne poetische Ader. — Ein vorzügliches Zeugnis gebührt der Pianistin Hedwig Kirsch. Mit sehr klarer und ausgeglichener Technik verbindet sie nuancenreichen, beseelten Anschlag. — Zu den auserwählten Künstlern, deren Vorträge Geist atmen und gleichzeitig aus innerstem Gefühl stammen, gehört die Pianistin Marie Barinowa-Malmgren. Sie spielte vier Sonaten von Ph. Em. Bach, Beethoven, Chopin und Liszt. — Henri Stennebruggen trug drei Klavierkonzerte mit Orchester vor. Sein

Ton ist spitz, seiner Auffassung fehlt Breite. Im Konzert von Schumann war alles niedlich, nett, zierlich, die Tempi überjagt. Auch das Philharmonische Orchester war nicht glücklich im Begleiten. Im letzten Satze von Schumann ereigneten sich viele Ungenauigkeiten!

Arthur Laser

BRAUNSCHWEIG: Im ersten Abonnementskonzert der Hofkapelle gefiel Sauer als Virtuos weit mehr als sein Klavierkonzert; die Hofkapelle spielte „Orpheus" von Liszt, Wolfs „Italienische Serenade" und die erste Symphonie von Brahms sehr beifallswürdig. Von den Gästen der letzten Wochen erzielte Karl Scheidemantel einen vollen Saal, Heinrich Lutter und Frau dagegen nur einen schwach besetzten. In dem dritten populären Konzert des Direktors Wegmann feierten Susanne Dessoir und Alice Ripper aussergewöhnliche Triumphe.

Ernst Stier

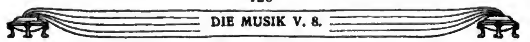
BRESLAU: „Der Traum des Gerontius" von Elgar hat auch hier gefallen. Man bewunderte die ausserordentliche harmonische Gewandtheit des Tonsetzers, sympathisierte mit seiner feinen Instrumentationskunst und der Klangschönheit einzelner Nummern, musste aber schliesslich mit Bedauern feststellen, dass es dem Komponisten nicht gelungen sei, die von dem gegensatzarmen seraphischen Sujet des Kardinals Newman gegebene Monotonie zu bannen. Auch wollte uns hier durchaus nicht die Erkenntnis aufgehen, dass Elgar ein Eigener sei, ein Verkünder neuer musikalischer Ideale und ein Vertreter spezifisch englischer Musik. Bach und Wagner erscheinen, leise unterstützt von Mendelssohn, als die Paten des Werkes. Dr. Dohrn brachte es in glänzender Verfassung heraus. Die Singakademie und das Orchester des Orchestervereins leisteten unter seiner Leitung Hervorragendes. Auch die Solisten: Luise Geller-Wolter und Ludwig Hess blieben hinter ihren Aufgaben nicht zurück; der für den erkrankten Rudolf Gmür in letzter Stunde eingetretene Baritonist Dörwald vom hiesigen Stadttheater war musikalisch sicher, sang aber zu äusserlich. — Im dritten Abonnementskonzert und im zweiten Kammermusikabend hörten wir Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms. Man sieht, wir gehören in musikalischen Dingen zur konservativen Partei. Kapellmeister Behr führte in einem Mittwochkonzert die Lyrische Suite aus op. 54 von Grieg erstmalig auf. In demselben Konzert feierte Martha Schauer-Bergmann durch die Pracht ihrer dramatischen Stimme und das Feuer ihres Vortrages wahre Triumphe. In dem Konzert zugunsten des Richard Wagner-Stipendienfonds dirigierte Franz Beidler. Frau Fleischer-Edel sang eine Mozartarie und die Schlusszene aus der „Götterdämmerung." — Von Solistenkonzerten seien erwähnt die Liederabende von Emmy Destinn, Amanda Röbl-Riegner, Hans Hielscher und ein Konzert von Willy Burmester. Gelungene Chorkonzerte veranstalteten der Plüddemannsche Frauenchor und der Spitzersche Männergesangverein.

J. Schink

BRÜNN: Die Musikvereinskonzerte (Frotzler) brachten u. a. Bruchstücke aus Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Bruckners „Fünfte" und Thuille's „Romantische Ouverture". Von Solisten erschienen Helene Staegemann, Laura Hilgermann, Willy Burmester, Alfred Grünfeld, die Cellovirtuosin Suggia etc.

Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Ysaye's Vorhaben, in seinen Symphonie-Konzerten vornehmlich belgische Werke aufzuführen, stösst doch auf Schwierigkeiten: das Publikum wird immer spärlicher und — unzufriedener. Die vier angekündigten Kammermusik-Konzerte hat er wegen Mangel an Teilnahme bereits abbestellt. Im zweiten Konzert gab es eine offene Opposition gegen die Symphonie „Belgica" von A. Dupuis, und auch die „sehr moderne" Rhapsodie moderne fand wenig Anklang. Busoni war es vorbehalten, die gedrückte Stimmung im Saale zu beleben, mit seinen wundervollen Vorträgen des fünften Konzertes von Saint-Saëns und den Paganini-Variationen von Brahms nebst etlichen Zugaben. Das



dritte Konzert Ysaye stand unter einem glücklicheren Stern: die „homerische Symphonie" von Mortelmans (Antwerpen) und das symphonische Gemälde Lalla Roukhe von Jongen (Gent) wurde sehr warm aufgenommen und mit Recht. Beide verdienen in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Thibaud spielte entzückend das dritte Konzert von Saint-Saëns und dann unter ungeheurem Jubel zusammen mit Ysaye das Bachsche Konzert. — Im zweiten Concert populaire (S. Dupuis) gab es auch nur Novitäten — daher der Name „Volkskonzert"! Das mit Spannung erwartete neueste Werk „Das Meer" von Debussy erregte nur lebhaftes Bedauern, dass ein so genial beanlagter Musiker zu keinem anderen Resultat gelangen konnte als einer musikalischen Farbenklexerei, wie sie noch nicht dagewesen. „Paris bei Nacht" von Delius interessiert durch reiches Kolorit, ist aber zu lang. Eine Suite von Dupont, erging sich in konventionellen Phrasen ohne Interesse. Die junge Geigerin Stefi Geyer spielte mit grossem Erfolg das Konzert von Goldmark und Solostücke. Sie ist eine vielversprechende Künstlerin. — Unter den vielen Künstlerkonzerten ist zu nennen ein Rezital von Mark Hambourg, der leider sein grosses Talent immer mehr der äusseren Virtuosität unterordnet. Wieviel höher steht da Busoni, der an seinem Klavierabend mit Bach, Beethoven, Chopin und Liszt auserlesene Genüsse bot. Auch Clotilde Kleeberg zeigte sich in ihrem Beethovenabend als die feinsinnige Künstlerin, als die man sie überall kennt, und unser einheimischer Planist Bosquet (Rubinsteinpreis) erwies sich in seinem Rezital als ein auf bedeutender Höhe stehender Künstler. Auch der vorzügliche Geiger Crickboom gab ein eigenes Konzert, das glänzend ausfiel. Felix Welcker

CHEMNITZ: Orchester (Stadtkapelle, Max Pohle): Symphonieen von Gade, Schumann, Beethoven; Programmusik von Dvořák, Chabrier, Rimsky-Korssakow, Sgambati. Chor (Musikverein, Franz Mayerhoff): Ahasvers Erwachen (Hegar), Gesang der Geister über den Wassern (Wilh. Berger), Osterszene (Draeseke). Solisten: Gesang, van Eweyk (Lieder); Eva Uhlmann (Arie von Bellini und Lieder von Paul Gerhardt); Klavier: Franziska Amann (Tschaikowsky, G-dur Konzert), Ninon Romaine (Liszt, Es-dur Konzert). Violine: Irma Saenger-Sethe (Vieuxtemps, d-moll Konzert). — Kammermusik: Bertr. Roth, Rich. Gompertz, Joh. Smith (Cello-Sonate, Grieg; Violinsonate, Brahms, Trio D-dur, Beethoven). — Alles wohlgelungen; der Erfolg der Interpretation proportional. Oskar Hoffmann

DARMSTADT: Von unseren beiden trefflichen Kammermusik-Vereinigungen wurden uns Paul Scheinpflugs „Worpswede", Dvořáks Streichquartett op. 87 (Es-dur) und Sindings Streichquartett op. 70 (a-moll), von der Hofmusik v. Baussnerns „Champagner"-Ouvertüre, von dem Mozartverein Hegars „Kaiser Karl in der Johannisnacht" und von dem Musikverein Wolf-Ferrari's „Vita nuova" als Novitäten vorgeführt. Der Richard Wagner-Verein, der sich unbeirrt die Pflege und Einführung weniger bekannter lebender Tondichter angelegen sein lässt, brachte an seinem 94. Vereinsabend eine Reihe von Liedern des Casseler Musikdirektors Karl Hallwachs zu Gehör, in denen sich solides Können wie eine glückliche melodische Ader bekundeten. An dem 95. Vereinsabend wurden erstmalig Dr. Otto Neitzels Klaviervorträge mit Erläuterungen („Die Romantik") eingeführt, die auch hier grossen Anklang fanden. Solistisch traten in verschiedenen Konzerten auf: Frl. Nessler von der hiesigen Hofoper, Paula Witzemann, Jeannette Grumbacher de Jong, Frieda Hallwachs-Zerny, Agnes Leydhecker, Frau Schlosser-Jaïde (Alt), Elsa Laura von Wolzogen, Ludwig Hess, Hans Buff-Giessen, Alfred Stephani, Hedwig Kirsch, Otto Voss, Adolf Müller (Bariton), Richard Sahla, Elsa Ruegger. — Hervorhebung verdient schliesslich noch das von Arnold Mendelssohn geleitete Bachkonzert des Evangelischen Kirchengesangvereins der Stadtgemeinde, das bei freiem Eintritt die drei Kantaten „Unser Mund sei voll

Lachens", „Du wahrer Gott und Davids Sohn" und „Wachet auf! ruft uns die Stimme" einem nach Hunderten zählenden Publikum in prächtig gelungener Weise vorführte.

H. Sonne

DESSAU: Im zweiten Hofkapellkonzert spielte Eugen d'Albert in genialer Weise sein E-dur Klavierkonzert. Die Solistin des dritten Konzertes war Rose Ettinger. Die Hofkapelle bot als Novität unter Franz Mikoreys Leitung Anton Bruckners E-dur Symphonie (No. VII) in vorzüglicher Ausführung. Ernst Hamann

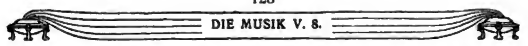
DORTMUND: Die Geigenkünstlerin Elsie Playfair zeigte sich im zweiten Hüttnerschen Solistenkonzert in Technik und Ton ebenso bewundernswert, wie in der Reife des musikalischen Ausdrucks von Brahms' Violinkonzert. Als feinsinnige Mozartspielerin führte sich Elly Ney ein, und das Orchester glänzte besonders in dem raffinierten Orchesterscherze „Der Zauberlehrling" von Dukas. — Der Musikverein brachte unter Janssen eine wohlgelungene Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium, die solistisch durch die Damen Küchler und Geller-Wolter, sowie durch die Sänger Hintzelmann und Göpel unterstützt wurde. — Im zweiten Hornung-Konzert fesselte E. Ysaye alles in den Zauberbann seines genialen Spieles. Eine würdige Begleiterin war ihm Frau Saatweber-Schlieper, die auch solistisch als elegante Chopinspielerin entzückte. — Ein bedeutsames Orgelkonzert von Holtschneider wurde durch den Vortrag der „Geistlichen Lieder" von Cornelius durch v. Milde bereichert. — Ein Konzert der „Société des instruments anciens" führte uns die Originalausführung der Musik früherer Jahrhunderte vor. Heinrich Bülle

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert hatte eine Serenade für Streichorchester von Josef Suk (Es-dur) einen freundlichen Erfolg, der besonders den überaus frischen, melodischen und fein gearbeiteten zwei ersten Sätzen galt, während die letzten etwas abfielen. Im zweiten Philharmonischen Konzert lernten wir Putnam Griswold (Berlin) als einen Sänger von prachtvollen Mitteln und sympathischem Vortrage kennen, dem nur noch ein wenig mehr innere Wärme zu wünschen wäre. Er hatte einen starken Erfolg, ebenso Emil Sauer, dessen glänzendes Virtuosentum wieder um einige Nuancen polierter und frisierter geworden zu sein schien. Das Lewinger-Quartett brachte als Neuheit ein sehr schönes, durch reiche Melodik und feine Klangwirkung bemerkenswertes Streichquartett A-dur von Iwan Taneïew mit grossem Erfolge zu Gehör. Von den zahlreichen Solistenabenden seien nur die von Vera Maurina (Klavier) und Michael Press (Geige) und der Liederabend von Tilly Koenen, sowie ein Klavierabend von Percy Sherwood als bemerkenswert und das örtliche Interesse übersteigend hier verzeichnet.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Als ein besonderes Ereignis ist das erste der drei Abonnementskonzerte von Anna Haasters-Zinkeisen zu bezeichnen. Sie spielte mit dem „Böhmischen Streichquartett". Dabei kam als Neuheit die interessante, frisch erfundene Sonate op. 9 für Klavier und Violine von O. Nedbal, von der genannten Pianistin und dem Primgeiger C. Hoffmann vollendet gespielt, zu eindrucksvollster Wiedergabe. Auch Brahms' Klavierquintett in g-moll enthusiasmierte die Hörer. — Das erste Konzert des „Gesangverein" unter Dr. Limbert brachte Bruchs „Lied von der Glocke" zu verdienstvoller Vorführung. Hubert Flohr (Piano) und Genossen spielten am ersten ihrer „modernen Kammermusikabende" ein beachtenswertes Streichquartett des jungen Russen Reinhold Glière, eine interessante Sonate für Violine (Kloeck) und Klavier (Flohr) von C. Franck und die fein instrumentierte, mehr liebenswürdige als inhaltstiefe Kammersymphonie in B-dur op. 8 von Wolf-Ferrari (für Klavier, Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn). — Der „Männerchor 1904" brachte neben klangschön vorgetragenen Werken von J. Schwartz, Becker, Brahms u. a. von seinem Dirigenten Mathias

9*



Neumann bearbeitete altdeutsche Volkslieder. O. Neitzel (Piano) und A. Moers (Gesang) beteiligten sich als Solisten. — Henri Marteau und Ellen Saatweber-Schlieper boten Busoni's Violin-Klaviersonate in E-dur, die Kreutzersonate von Beethoven und mehrere Soli. Endlich hörte man in einem Symphoniekonzert eine sehr gefällige Symphonie von Georg Kramm (Manuskript). A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Im zweiten Künstlerabend der Sauset-Konzerte „tanzte" Miss Allan u. a. Mendelssohns Frühlingslied und den Chopinschen Trauermarsch fesselnd, enthusiasmierte der junge amerikanische Geiger Francis Macmillen, interessierte die Pianistin Elsa Rompe. Unter Haym konzertierte der Lehrergesangverein in Chören von Kjerulf, Neuhoff, Kremser, Schumann und Hegar mit Erfolg, den auch Julian Gumpert mit seinen Violinvorträgen errang. Die Indisposition der mitwirkenden Rose Ettinger fand durch reizenden Vortrag ihre völlige Deckung. Im zweiten Abonnementskonzert unter Haym hörten wir neben Haydns B-dur Symphonie und Mozarts Ave verum Mozarts G-dur und Beethovens D-dur Violinkonzert (Ysaye). Unter des Komponisten Leitung brachte die „Laetitia" eine neue Komposition von Karl Hirsch „Aus der alten Reichsstadt" zur Aufführung, die, der Dichtung von Otto Hausmann entsprechend, volkstümlich gehalten, namentlich in den Männerchören viel Schönes und Wirkungsvolles enthält, bei aller Einfachheit doch gehalt- und effektvoll, aber nicht gesucht erscheint. — Eine besonders in den Chören vorzügliche „Messias"-Aufführung brachte das dritte Abonnementskonzert unter Hans Haym; wirkungsvoll einstudierte Gesänge des Hirschschen gemischten Chors, Klaviervorträge von Carl Friedberg und Vorträge seltener gehörter Lieder durch Desider Zádor waren die Gaben des dritten Künstlerabends (Direktion de Sauset). F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Auf dem Gebiete der Kammermusik wurden wir mit zwei bemerkenswerten Werken bekannt: erst mit Hugo Wolfs Streichquartett, zu dessen Erläuterung auf dem Programm der erste Geiger der ausführenden Vereinigung, Hermann Hock, zur Feder gegriffen hatte. Die Herren Friedberg und Rebner gaben Max Regers neuer Sonate für Klavier und Violine op 84 eine ihrem anziehenden Inhalte sehr entsprechende Darstellung. — Maximilian Fleisch, der seit nunmehr 25 Jahren den Lehrergesangverein leitet, ward bei dessen erstem öffentlichen Auftreten in diesem Winter mit besonderen Ehrungen ausgezeichnet. — Ein Museumsabend, an dem d'Albert mit hinreissender Macht Beethoven und Schubert spielte, erbrachte im übrigen auch für Max Schillings, der verschiedene hier schon vernommene eigene Orchester-Kompositionen persönlich leitete, gebührenden Erfolg. Derselbe Künstler hatte tags vorher in einem Konzert des Kaim-Orchesters, in dem auch Smetana's symphonische Dichtung „Sarka" bei ihrem ersten Erscheinen hier gute Aufnahme fand, seine Musik zum „eleusischen Fest" dirigiert, wobei ihm wieder Ernst von Possart als Melodramsprecher zur Seite stand. Im dritten Opernhauskonzert (Dr. Rottenberg) wurden von Mozart ausser der Es-dur-Symphonie auch die drei deutschen Tänze gespielt, die Köchel unter No. 605 verzeichnet. Die Konzertouvertüre E. Elgar's „Im Süden" erwies sich als eine der achtbaren Neuheiten, über die man rasch wieder zur Tagesordnung übergeht. Ein Liederabend Ludwig Wüllners mit Gesängen von Otto Vrieslander, Richard Wetz und Hermann Zilcher wird wohl unter den zahllosen Konzerteindrücken dieser Tage mit am stärksten in der Erinnerung haften. In gewissem Sinne gilt das auch von den Vorträgen des mit seiner Kraft allzu verschwenderisch umgehenden Pianisten Mark Hambourg.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Auf dem Programm des zweiten Abonnementskonzerts stand Beethovens B-dur Symphonie, ferner als Novität die Ouvertüre über drei griechische Themen von Glazounow, sowie das reizende Menuett du Bourgeois Gentilhomme von Lully mit

dem Violinsolo, mit dessen Vortrag der zweite Konzertmeister Aimé Kling eine aussergewöhnliche Wirkung erzielte. Das dritte Abonnementskonzert wurde eingeleitet mit Haydns Symphonie in B-dur. Der Violinist Pierre Sechiari brachte Mozarts Violinkonzert (A-dur) zum gelungenen Vortrag. Als Novitäten sind zu verzeichnen: „Korsholm", symphonische Dichtung von A. Järnefelt, und „Liebesfrühling", Ouvertüre von G. Schumann. Über das vierte Konzert ist zu sagen, dass die Darbietungen des italienischen Pianisten E. Consolo einen grossen Genuss gewährten. Es kamen noch folgende Novitäten von L. Sinigaglia unter grossem Beifall zum Vortrag: zwei Stücke für Streichorchester: „Hora mystica" (adagio), Scherzo, und „Danse piémontaise" für Orchester. Unter den fünf bis jetzt stattgefundenen Konzerten von Henri Marteau ist das vierte besonders hervorzuheben; in diesem trat Richard Mühlfeld auf und entzückte mit der höchst gelungenen Wiedergabe der Sonate in F-dur op. 120 für Piano und Klarinette von Brahms, von Willy Rehberg begleitet. Den Beschluss bildete Mozarts herrliches Klarinetten-Quintett. Prof. H. Kling

HAAG: Konzerte, veranstaltet von der Konzertdirektion „De Allgemeene Muziekhandel" in Amsterdam. — Der Liederabend von Johannes Messchaert und Julius Röntgen war wieder ein grosser Triumph für beide Künstler. Der Reiz des Konzertes wurde durch die Mitwirkung der Gattin Julius Röntgens erhöht. Das Ehepaar spielte hier zum ersten Male Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere. Messchaert sang Schumanns „Dichterliebe" und altniederländische Volkslieder, von Röntgen bearbeitet. — Henri Viotta hat an der Spitze des Residenz-Orchesters in einem unter Mitwirkung von Julia Culp stattgefundenen Konzert und in seiner ersten Sonntagsmatinée (Solist Karl Burrian; u. a. Beethoven „Weihe des Hauses", Einleitung 3. Akt „Tannhäuser", Vorspiele zu „Tristan" und den „Meistersingern") seinen Ruhm als ausgezeichneter Wagner-Dirigent aufs neue bewährt. Otto Wernicke

HALLE: Noch immer ist das Winderstein-Orchester aus Leipzig berufen, unsere musikalischen Kosten zu bestreiten, zumal die Gründung eines städtischen Orchesters auf die bekannte lange Bank geschoben worden ist. Die drei ersten philharmonischen Konzerte brachten an symphonischen Werken Beethovens „Eroica" in sehr befriedigender, Schuberts „Unvollendete" in guter und Berlioz' „Harold in Italien" (Bratsche: Bernhard Unkenstein) in rühmenswerter Form. Von Solisten traten hier Télémaque Lambrino, Willy Burmester und Felix Berber auf. Berthe Marx-Goldschmidt trug mit vollendeter Technik aber schwerlich im Sinne des Komponisten Chopin's Préludes und Etudes vor. Das Busstagskonzert der Neuen Singakademie brachte das neue Oratorium „Von den Tageszeiten" Friedr. E. Kochs, leider in unzureichender Ausführung. Martin Frey

HAMBURG: Die Bekanntschaft mit der grossen Novität dieses Konzertwinters: mit Max Regers „Sinfonietta" nämlich, vermittelte uns Arthur Nikisch. Wenige Tage nach der Berliner Aufführung führte er bei uns Regers Werk zu einem zwar nicht glänzenden, aber immerhin unbestrittenen Erfolg. Und gerade, dass die konservativen Hanseaten sich die Sinfonietta so widerspruchslos gefallen liessen, war das Überraschende, nachdem in früheren Jahren Strauss, Mahler und Boehe jedesmal auf Opposition gestossen waren. Sollte man am Ende in Hamburg sehr richtig doch herausgefühlt haben, dass es sich bei Max Reger trotz allen modernen Gebahrens im Grunde doch um musikalische Reaktion handelt? Um einen maskierten Rückschritt von der Ausdrucksmusik zur formalistischen Musik? Charakteristisch für die „Sinfonietta" ist jedenfalls das eine Moment, dass sie, unter Verzicht auf jedes Programm, dem musikalischen Absolutismus huldigt und im Grunde ihren Stammbaum auf die Dynastie Brahms zurückführt. Be-

wusst fortschrittliche Tendenzen verficht sie keinesfalls. Das erklärt es, dass Arthur Nikisch, der selbst langsam und instinktiv von konservativen Tendenzen beherrscht wird, sich besonders zu Max Reger und seiner Musik hingezogen fühlt, obschon seinem Farbensinn ein so ungeschickt instrumentiertes Werk eigentlich wenig bietet. Mit den Schwierigkeiten des immerhin interessanten Versuches fanden sich die Philharmoniker bewundernswürdig ab. Im gleichen Konzert sang Weidemann aus Wien die neuen Mahlerschen Gesänge, von denen die prachtvoll-beredten „Kindertotenlieder" — freilich für ein elegantes Amüsementpublikum eine Zumutung! — einen tiefen Eindruck hinterliessen. Max Fiedler hatte vor seiner Abreise nach Amerika die Freude eines ausverkauften Saales. Der Magnet war Carl Scheidemantel, der, nach Guras Rücktritt von der Öffentlichkeit, wohl der beliebteste Konzertsaal-Gast in Hamburg ist. Ausserdem sang er Wagner! Da tat's denn der Begeisterung gar keinen Abbruch, dass Wotans Abschied doch weiss Gott nicht in den Konzertsaal gehört, dass ausserdem die Wotanpartie Herrn Scheidemantel reichlich tief liegt und dass endlich das Orchester der Musikfreunde diese „Nummer" keineswegs sehr schön und ausdrucksvoll begleitete. Es war Wagner und das deckt in Hamburg alles. Später sang er Schumanns „Dichterliebe" und zwar unter wesentlich höherem künstlerischen Gelingen, trotzdem auch diese Wahl nicht ganz einwandfrei ist. Denn der herrliche Zyklus gehört eigentlich wohl in einen intimeren Raum und einen intimen Kreis. Max Fiedler unterstützte mit seiner feinsinnigen und verständnisvollen Kunst vom Flügel her den Sänger aufs beste. In Gemeinschaft mit der Singakademie führte die Philharmonie „Paradies und Peri" auf; Richard Barth leitete diese recht schön glückende Wiedergabe des nicht alternden Werkes. Unter den Solistenkonzerten ragt als bemerkenswert der Liederabend von Elena Gerhardt hervor; bemerkenswert deshalb, weil die junge Künstlerin so ziemlich die einzige ist, die vor einem gut besuchten Saale konzertieren konnte. Freilich war man nicht gegangen, um Elena Gerhardt zu hören, sondern um Arthur Nikisch am Klavier zu sehen, aber das erfreuliche Resultat bleibt dasselbe. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Aus der Unmasse von Konzerten verschiedenster Art ragten hauptsächlich zwei bedeutende Veranstaltungen hervor: eine Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt und eine solche des Schumannschen „Manfred". Das Lisztsche Oratorium fand seitens unserer „Musikakademie" (Dirigent: Frischen) eine geradezu vollkommene Vorführung; die Aufführung des „Manfred" hatte sich unsere rührige „Singakademie" (Dirigent: Brune) als Aufgabe gestellt und diese ebenfalls trefflich gelöst. Ludwig Wüllner rezitierte die Titelrolle. — Das vierte Abonnementskonzert der Königl. Kapelle (Dirigent: Kotzky) brachte als Novität Tschaikowsky's weniger populäre, aber darum nicht minder interessante Manfred-Symphonie; Solist des Abends war Franz Naval. L. Wuthmann

HEIDELBERG: Das Programm zum zweiten Konzert des Bachvereins war als Nachklang zur Schillerfeier gefasst. Liszt (Die Ideale und Lieder aus Wilhelm Tell), Smetana (Wallensteins Lager), Schubert (Lieder) und Tschaikowsky (Einleitung zur Jungfrau von Orléans und Arie der Johanna) reichten sich darin zum reizvoll bunten Reigen die Hände. Das dritte Konzert war interessant ebenso durch das Debüt der sympathischen Londoner Violinistin E. Anthony (Mendelssohns Violinkonzert) wie durch die Premiere von Sibelius' Suite „Pelleas und Melisande", eines lockeren Bandes knapp gehaltener Stimmungsbilder, das in den mystischen Gehalt der Maeterlinckschen Dichtung noch den Reiz einer nordisch starkfarbigen Polyphonie zu verflechten weiss. Von den andren heimischen Vereinen raffte sich die „Harmonie" zur Aufführung von Rezniceks B-dur Suite unter des Komponisten Leitung auf, der „Liederkranz" griff zu Mendelssohns „Ödipus auf Kolonos" und stellte ihm den Schillingsschen Prolog zum „König Ödipus"

voran. Die intimere Musik vertraten ein Quartettabend der Böhmen (der zweite in der Seeligschen Reihe), ein Konzert der Pariser Gesellschaft für alte Instrumente, ein Liederabend von E. Destinn und das eigenartige Auftreten Wüllners als Rezitator und Sänger der Tieck-Brahmsschen Geschichte der schönen Magelone, die er als Solist des vierten Bachvereinkonzerts zur Geltung brachte. Drei weitere der hier schon angezeigten Konzerte des städtischen Orchesters erfreuten sich eines guten Besuches.

Hermann Voss

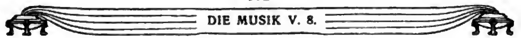
KÖLN: Im vierten Gürzenich-Konzert liess Eugen d'Alberts nicht gerade sehr originelle Vertonung von Herders schwulstig-gesuchtem Gedicht „An den Genius von Deutschland" die Hörer kalt, während man d'Alberts trefflicher pianistischen Interpretierung seines eigenen E-dur Konzerts wie des Beethovenschen G-dur Konzerts das gewohnte Interesse entgegenbrachte. Schuf Fritz Steinbach hier eine herrliche Wiedergabe von Tschaikowsky's fünfter Symphonie, so vermittelte er im fünften Gürzenich-Konzert Beethovens Eroica zu fesselnder Ausführung. In Uraufführung hörte man P. Juons auf drei dänischen Volksliedern aufgebaute symphonische Phantasie „Wächterweise". Das mit viel äusserlichen Effekten arbeitende Werk bietet wenig Originelles und die geringe Gedankenausbeute interessiert nur auf kurzen Strecken. Als Gesangssolistin erzielte Mary Münchhoff vorwiegend günstige Eindrücke. — Mit eigenen Abenden hatten in letzterer Zeit Susanne Dessoir, die Pianistin Ellen Saatweber-Schlieper (Mitwirkende Bram Eldering und Adele Münz) und Fritz von Bose schöne Erfolge. — Das Gürzenich-Quartett fuhr in der Wiedergabe sämtlicher Beethovenscher Streichquartette fort und verschaffte durch die ausgezeichnete Mitwirkung des Pianisten Carl Friedberg dem f-moll Klavierquintett von César Franck erhöhte Beachtung.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Von bedeutenderen Veranstaltungen seien hervorgehoben: Konzerte von Willy Burmester, Lady Hallé und E. v. Dohnányi, des Bremer Lehrergesangvereins mit Lambrino, von Frau Ackté und Ida Ekman, des Prager Quartetts usw.; grössere Konzerte: Musikverein Hartmann-Feierlichkeit (Erinnerung an seinen längst vergangenen Hundertjahrstag!), Dänischer Konzertverein: eine Symphonie von A. Schiöler (schöne, gewandte, etwas äusserliche Musik), Kapellkonzert (Johan Svendsen) u. a. erste dänische Aufführung von Richard Strauss' „Till Eulenspiegel" (das reizende Werk hat nicht ganz durchschlagen können), Cäcilienverein: Konzert mit gemischtem Programm, Carl Nielsen-Konzert mit Wiederholung u. a. der auch in Berlin (Busoni) gespielten Symphonie „Die vier Temperamente" und mit einigen neuen lustigen Tanzstücken in altem Stil aus der Oper „Mascarade" (nach Holberg), deren Aufführung bevorsteht.

William Behrend

LEIPZIG: Einigermassen sensationell wirkten ein Gewandhausgastspiel der vortrefflichen Pariser „Société de Concerts des Instruments anciens", durch die Tonwerke aus dem 17. und 18. Jahrhundert feinkünstlerisch und sehr ansprechend vorgeführt wurden — und zwei vom hiesigen Frauenbildungsverein mit ca. 250 Kindern und jungen Mädchen veranstaltete Vorführungen der Tanz- und Spiellieder und kallisthenischen Studien von E. Jaques-Dalcroze. Das siebente Gewandhauskonzert brachte als Novität Edward Elgar's interessante Orchestervariationen über ein Originalthema — und das achte in erster aber wenig rühmenswerter Gewandhausaufführung „Les Béatitudes" von César Franck, während im vierten Philharmoniekonzert die Manfredsymphonie von Tschaikowsky Staunen erregte und ein klassizistisches Orchesterscherzo von Hans Pfitzner beifällige Aufnahme fand. Der dritte Abend der Böhmen interessierte vornehmlich durch die Uraufführung eines neuen C-dur Streichquintettes von Felix Weingartner, das bei durchweg sehr ge-



schickter Klangzubereitung seinen Erfindungsschwerpunkt in einigen durch Rezitative eingeleiteten Variationen hat. Vertrauenerweckend debütierte der von Kantor Ernst Müller geleitete neue Andreaskirchenchor. — Die vielen Solisten, die sich hier vernehmen liessen, seien nur kurz angeführt und charakterisiert. Als Singende erschienen neben dem edlen Meisterbariton Carl Perron die tüchtigen Liedersängerinnen Anna Stephan und Mimie Wittichen, die noch nicht fertigen Damen Marianne Geyer und Marie Schunk, der noch ganz unfertige Tenor Hermann Plücker, und drei Gesangsspezialitäten: der hohe Tenorblender Werner Alberti, die etwas chansonettenhafte Antonia Dolores und der liebenswürdige Lautenbarde Sven Scholander. Ernstliche Hochschätzung errang sich Arthur Egidi mit seinem kunstreich-schönen Orgelspiel, und als sehr tüchtiger Geiger erwies sich Adolf Rebner mit dem Vortrage des a-moll Konzertes von Dvořák. Von den Klavierspielern imponierte Richard Burmeister durch seine feine Virtuosität, Mark Hambourg durch einige sehr schöne Chopin-Interpretationen, die er furchtbar wilden Bach- und Beethovenvorträgen folgen liess, Georg Liebling durch zuverlässige und gut musikalische Wiedergabe des b-moll Konzertes von Tschaikowsky, und Theodor Lemba durch gute Anlagen zum Pianisten. Emil Eckert, Alfred Schmidt-Badekow und Thekla Scholl kamen mit ihren Leistungen nicht wesentlich über den Hausbedarf hinaus. — Mischa Elman mit trefflicher Wiedergabe des Tschaikowsky-Konzertes und mehrerer Solostücke und der Thomaner-Chor (unter Gustav Schreck) mit prächtigen a cappella-Chorvorträgen erregten im neunten und zehnten Gewandhauskonzert zwischen Symphonieen von Mozart (Es-dur), Ph. Em. Bach (D-dur) und Beethoven (Es-dur) und Suiten von Gluck (aus „Orpheus") und Bizet („Roma") freudigste Bewunderung, während das als Beethoven-Abend angelegte fünfte Philharmonische Konzert (Violinkonzert, zwei Romanzen, Ouvertüre zu „Coriolan" und „Leonore" und Ballettmusik „Prometheus") durch Eugène Ysaye's Mitwirkung zum Kunstfeste geweiht wurde. In der dritten Gewandhaus-Kammermusik begegnete die Erstaufführung von Sindings a-moll Quartett op. 70 freundlichem Interesse, und es folgten in schöner Wiedergabe das b-moll Trio von Volkmann (mit Pembaur am Flügel) und Beethovens op. 127. Der Bach-Verein brachte unter Karl Straube und mit solistischer Beteiligung von Emilie Buff-Hedinger und Martha Stapelfeldt, des leider indisponierten Ludwig Hess und des trefflichen Arthur van Eweyk die Kantaten „Herr! Deine Augen sehen nach dem Glauben", „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert" zu chorisch bedeutender Wiedergabe und rief besonders lebhafte Freude mit den auch in instrumentaler Hinsicht hochinteressanten zwei letzteren Werken hervor. Im Liederabend eines vorläufig noch nicht nennenswürdigen Sängers debütierte mit grossem Erfolge der junge Violoncellist Elias Kaganoff, und zwei sehr schönen Liederabenden von Luis Mysz-Gmeiner und Ludwig Hess reihte sich ein Klavierabend des hiesigen sehr tüchtigen Konservatoriumslehrers Josef Pembaur an, bei dem jedoch die zum Vortrage gelangenden Balladen und Legenden von Brahms, Chopin und Liszt infolge einer allzu neurasthenisch-pathetischen Interpretation teilweise verkümmerten.

Arthur Smolian

LEMBERG: Guilhermina Suggia, Frederic Lamond, Aino Acté, Alfred Grünfeld, Paula Szalit, Willy Burmester, Gräfin Skarbeck und Komtesse Morsztyn hörten wir in ganz kurzer Zeit. — Zu erwähnen wäre noch das 1. Jahreskonzert des „Musikvereins" (u. a. Leonore No. 3 und Boëlmanns Symphonie F-dur op. 24) sowie der erste Quartettabend dieses Vereins (Beethoven-Quartett op. 59 No. 2 und Schumanns Klavierquintett op. 44). Die Quartetteilnehmer waren die Herren Villy Kurz (Klavier), M. Wolfsthal (I. Violine), Jackl (II. Violine), Sladek (Violoncello) und M. Thun (Bratsche).

Alfred Plohn

MAGDEBURG: Die Konzertsaison bringt bei uns im Monat November Sturmfluten an Musik und an gut ausgeführter Musik. Der Lehrergesangverein (Dirigent: Josef Krug-Waldsee) sang Hegar, Heuser, Donsti sowie eine wirkungsvolle Hymne des Dirigenten. Kath. Both-Leipzig, eine blutjunge Geigerin, im Leipziger musikalischen Kunst-Treibhsus unter Sitt emporgewachsen, spielte Tschaikowsky mit gereiftem Können. Der Tonkünstlerverein stellte sich mit seinem Quartett meistens auf die Seite der Klassiker. Der Reblingsche Kirchengesangverein unter Musikdirektor Kauffmann holte sich am Totensonntag einen Erfolg mit einer stilvollen Aufführung des Requiems von Brahms; der Brandtsche Gesangverein (Leiter: Prof. Brandt) führte den „Elias" sehr gut auf. Im Dome (Oratorienverein und Domchor) hörte man am Busstag den „Tod Jesu" von Graun unter dem Domchordirigenten Kuhne. Dazu die vornehmen Konzerte des Kaufmännischen Vereins: Ludwig Hess, Alexander Sebald, Schumanns Symphonie in B-dur; dann die Fortsetzung der Symphoniekonzerte im Stadttheater, ebenfalls unter Krug-Waldsee: Doris Walde und Jacques Thibaud, ein versüsster Petschnikoff; dazu d-moll Symphonie von Schumann und Hungaria von Liszt. Ein intimes Konzert der Loge „Harpokrates"; ein Kauffmann-Berber Sonatenabend, ein Chopin-Abend der Marx-Goldschmidt. Schliesslich das Heer der Konzerte ausschliesslich lokaler Bedeutung . . . Winderstein-Abende usw. . . . wir leben wirklich in einem ununterbrochenen Musikfest.

Max Hasse

MAINZ: Die Liedertafel begann ihren Zyklus von Ksmmermusikabenden gleich mit einer Novität, Regers Trio in a-moll. Das schwierige Werk wurde von den Herren Rebner (an Stelle Heermanns), Bassermann und H. Becker gsnz vortrefflich interpretiert, fand aber nur geringen Beifall. Das war eigentlich zu bewundern, denn das Werk ist in seiner ganzen Art so klar und übersichtlich, dabei so reizvoll in Melodik, Stimmung, dass zu seinem Verständnis keine grosse Vorbereitung gehört. Um so grösseren Eindruck machte Brahms' gigantisches g-moll Quartett, in dem Florence Bassermann den Klavierpart in geradezu vollendeter Weise durchführte. In dem Symphoniekonzert vom 25. Oktober wirkte Artur Schnabel mit, und errang mit Tschaikowsky's Klavierkonzert grossen Beifall, während Therese Behr-Schnabel sich mit Schumanns „Dichterliebe" von neuem in Aller Herzen sang. In dem folgenden Konzert brachte Emil Steinbach eine grosszügige, stimmungsvoll gestaltete Aufführung von Strauss' „Tod und Verklärung". Von grösstem Interesse war eine Neuheit: L'Apprenti sorcier (Der Zauberlehrling) von Ducas. Das Werk sprüht nur so von geistvollen Einfällen, und ist prickelnd wie Champagner. Zu dem Konzert am 23. November war die „Société des Instruments anciens" aus Paris zur Mitwirkung herangezogen. Dass die zum Teil gewiss sehr niedlichen Stückchen Interesse zu erregen vermögen und auch wert sind, gehört zu werden, bestreite ich nicht. In ein Konzert aber, in dem vorher Beethovens achte Symphonie thront, pssen sie nicht, sie wirken nach solcher Musik doch zu klein. — Von Solistenkonzerten nenne ich einen Chopin-Abend, in dem Frau Ries von Trzssks sich als gute Pianistin zeigte. In demselben Konzert sang Frau Materna, unsere vortreffliche Primadonns, Lieder von Chopin mit prächtiger Tongebung und in ausgezeichneter Auffassung.

Dr. Fritz Volbsch

MANNHEIM: Aus der Hochflut der Konzertveranstaltungen ragen neben den Aksdemieen die Aufführungen des Musikvereins und Lehrergesangvereins hervor. Ersterer brachte unter Kählers Leitung „Judas Maccabäus" mit den Solisten Rückbeil-Hiller, Agnes Leydhecker, Fr. Carlen und G. Zalsman zu einer rühmenswerten Vorführung, der letztere (Dirigent: C. Weidt) zeigte seine intellektuelle und numerische Überlegenheit in der vortrefflichen Wiedergabe der „Frau Minne" von Fr. Mayerhoff.

K. Eschmann

MOSKAU: Die rauhen Stürme der Revolution haben auch das Musikleben stark erschüttert. Sonst hatten wir eine Flut von Konzerten, jetzt sind es deren nur wenige. Das Abonnementskonzert der kaiserlich russischen Musikgesellschaft, Godowsky's Klavierabende und noch mehreres andere mussten aufgegeben werden! — Das Moskau-Trio (Schor, Krein, Ehrlich) ist allen vorangegangen, indem es den angegebenen Spielplan in historischer Reihenfolge ausführend von Bach, Rameau bis zu Schubert gelangt ist. — Der Verein der Liebhaber der russischen Musik unternahm es, in den Schreckenstagen mit einer Orchesteraufführung russischer Kompositionen unter Rachmaninoff hervorzutreten, und widmete auch einen Liederabend Rimsky-Korssakow. — Die Philharmoniker brachten unter Chessin nur russische Tondichtungen zu Gehör; u. a. spielte L. Kreutzer temperamentvoll Rachmaninoff's zweites Klavierkonzert. — Olenin d'Alheim veranstaltete einen Balladen-, späterhin auch einen Liederabend, an dem sie ihr reiches Vortragstalent zur Geltung bringen konnte. Hugo Wolf war auch auf dem Programm vertreten. — Eine neue Künstlervereinigung, das Quartett der Herren Konius, E. und A. Belloussoff, Averino, spielte bei ihrem ersten Auftreten Kompositionen von Tanеïjeff in ernster, gediegener Weise. E. von Tideboehl

NÜRNBERG: Von Durchgangserscheinungen nenne ich nur: Frau Preusse-Matzenauer mit Bernhard Stavenhagen, Felix Berber, Madenski (Kontrabass mit vollendeter Technik aber Variété-Wirkung), Holy (Harfe), Thekla Scholl (Klavier), Sarasate, Dr. Neitzel und Feinhals (Bass). Das Kaimorchester, an dessen Spitze endgültig Georg Schnéevoigt steht, hat mit Liszts Faustsymphonie einen vollen Triumph errungen (Ludwig Hess sang das Tenorsolo unvergesslich schön). Von hervorragenden Orchesterleistungen muss ich noch das Konzert unter Wilhelm Bruch nennen, in dem neben Strauss' Zarathustra noch Hans Pfitzners Solhaug-Vorspiel und Volkmar Andreaes symphonische Phantasie für Orchester, Orgel, Tenorsolo und Chor gebracht wurde. Pfitzners Musik ist abgeklärter, bewusster; bei Andreae gärt noch so starker Most, dass man den rein musikalischen Kern in diesen ewig brodelnden, ekstatischen Tönen noch nicht klar genug erkennen kann. Warum unsere jungen Komponisten alle mit „frech-prometheischer Faust die ganze Sonne herabreissen wollen? Eine interessante und auch befriedigende Bekanntschaft vermittelte uns der Verein für klass. Chorgesang mit Bossi's verlorenem Paradies. Der musikalische Wert des Werkes darf nicht überschätzt werden; doch bei der Armut anderer moderner Chorwerke wirkt es in seiner frischen, fliessenden und pathetischen Art sehr erfreulich. Den interessantesten Abend hat uns jedoch wieder der Privatmusikverein (Vorstand Rektor Volck) geboten, als er Reger einlud, einige seiner Werke selbst vorzuführen; man konnte ausser einer Anzahl von Liedern, von Sanna van Rhyn mit höchster Intelligenz und Hingebung gesungen, noch die fis-moll Violinsonate kennen lernen (Violine Franz Schörg vom Brüsseler Quartett) und die Beethovenvariationen für zwei Klaviere (am zweiten Klavier Hofpianist Mannschedel). Eine Komponistenpersönlichkeit wie Max Reger lässt sich nicht in ein Aphorisma von zwei Zeilen kondensieren, aber ich gehöre, nach genauer Kenntnis aller seiner Werke, zu denen, die ihn für einen Berufenen halten. Dr. Flatau

PARIS: In den grossen Sonntagskonzerten war der Zulauf wohl noch selten so stark, wie diesen Winter. Colonne und Chevillard hatten daher den Mut, allerlei Novitäten zu bringen, aber keine davon wollte recht einschlagen. Bei Chevillard fand man, dass die lebhafte Orchester-Kermesse von Jaques-Dalcroze zu stark auf dessen volkstümliche Lieder der Westschweiz zurückgreife und dass das Orchestergedicht „Quasimodo“ von Fr. Casadesus eine planlose Anhäufung wagnerischer Effekte sei. Nur für Paris neu war das phantasievolle cis-moll Klavierkonzert von Rimsky-

Korssakow, das der Spanier Ricardo Viñes zu grosser Wirkung brachte. Es ist interessant zu sehen, welchen Unterschied in Paris das Publikum und die Kritik zwischen der neuen und der älteren, klassisch angehauchten russischen Schule machen. Borodin, Mussorgski, Balakirew und Rimsky-Korssakow werden angeschwärmt, Tschaikowsky dagegen verschmäht. Der Moskauer Dirigent Saffonow, der bei Chevillard gastierte, hatte daher Unrecht, dessen Romeo-Ouvertüre hervorzuziehen, und die sechste Symphonie Glazounows in c-moll mitzubringen, die ebenfalls für den Pariser Geschmack lange nicht slawisch genug ist. Colonne gewährte den Urhebern neuer Tonwerke ausser dem Orchester auch hervorragende Solisten, aber sowohl der Schiller nachempfundene Toggenburger von Charles Lefebvre, als der auf Renan's Bibelübertragung fussende „Hiob" von Rabaud, wurden als allzu zahm und bieder mit ziemlicher Kälte aufgenommen. Die Serie der neun Symphonieen Beethovens, die mit zweimaliger Aufführung der Neunten endete, entschädigte das Publikum Colonne's reichlich. — Ausser Beethoven geniesst auch Bach einen wahren Kultus in Paris, wenn er auch nicht so ausgedehnt ist. Die „Société J. S. Bach" von Gustave Bret und Daniel Herrmann hat daher ihren ersten Jahrgang vollenden und kürzlich einen zweiten antreten können. Mit kleinem Chor und kleinem Orchester, aber mit genügender Vorbereitung gab die Gesellschaft an einem einzigen Abend die Kirchenkantate „Herr, wie du willt", die weltliche Kantate „Herkules am Scheideweg", aus der Bach mehrere Stücke in das Weihnachtsoratorium hinübergenommen hat, und das erste Brandenburger Konzert, dessen Menuett wiederholt werden musste. — Unter den Virtuosenkonzerten war wohl das überraschendste dasjenige der kaum siebzenjährigen Flora Joutard, die abgesehen von der noch fehlenden Kraft des Anschlages die vorletzte Klaviersonate Beethovens tadellos spielte. — Die von Barrau gegründeten „Soirées d'Art" begnügen sich nicht mit einer sehr gediegenen, genau einstudierten Ausführung sämtlicher Streichquartette Beethovens, sondern fügten ihm im vorletzten Konzert auch ein Bläserquartett bei, um das sehr interessante Quintett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier, op. 16, hören zu lassen. — In den Konzerten der Philharmonie sind als Liedersänger Nina Faliero und namentlich Dr. Wüllner zu erwähnen, der zum erstenmal in Paris auftrat und — natürlich — faszinierte. Felix Vogt

PETERSBURG: Die aufregenden politischen Ereignisse der letzten Zeit scheinen auf das musikalische Leben der Residenz vernichtend eingewirkt zu haben. Die Kaiserl. russ. Musikgesellschaft eröffnete ihre Saison unter besonders ungünstigen Verhältnissen, da sie durch die bekannte Rimsky-Korssakow-Affäre einen wirklich ernsten musikalischen Konflikt heraufbeschworen hat. Der grosse Saal des Kaiserl. Konservatoriums sah in den ersten zwei Symphoniekonzerten ganz trostlos aus, auch im ersten Kammermusikabend war sogar der kleine Saal verödet. Das Programm des ersten Symphoniekonzertes umfasste ausser der „Akademischen Festouvertüre" von Brahms, Glazounow's „Frühling" und Rubinsteins d-moll Konzert (von Frau Barinowa vorzüglich vorgetragen), noch Bruckners unvollendete neunte Symphonie, die uns neu war. Im zweiten Symphoniekonzert, in dem der Cellist A. von Glehn (Prof. am Moskauer Konserv.) mit den „Variations sur un thème roccoco" von Tschaikowsky debütierte, gelangten Rimsky-Korssakow's herrliche Symphonie „Antar", Beethovens „Egmont-Ouvertüre" und Schuberts „Erlkönig" (instr. von Kassanli) zur Aufführung. Die Konzerte wurden von W. Woltschek aus Prag geleitet. — Ein ganz anderes Aussehen hatte der Adelssaal am Eröffnungsabend der Siloti-Konzerte. Der Künstler erfreut sich mit Recht von Jahr zu Jahr immer mehr der Gunst hiesiger Kunstverehrer. Sein Einfluss auf unser Musikleben, sowie das Streben nach eigener Kunstvollendung ist unverkennbar. Das Programm umfasste Werke vom alten Händel (Concerto grosso in g) bis zum jungen

Strauss („Guntram"-Vorspiel). Es fehlten auch nicht Werke der drei gegenwärtig sehr gefeierten „liberalen" Komponisten Rimsky-Korssakow, Glazounow und Ljadow. Tilly Koenen, die im Konzert als Solistin auftreten sollte, konnte infolge des Ausstandes der Eisenbahner Petersburg nicht erreichen. Alexander Siloti spielte als Ersatznummer die Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt für Klavier mit Orchesterbegleitung. — Von auswärtigen Berühmtheiten hatte bis jetzt nur Leopold Godowsky den Mut, unser unruhiges Russland, in dem der Befehl des Generalgouverneurs: „Patronen sind nicht zu sparen" gilt, zu besuchen. Leider konnte der gefeierte Virtuose nur ein Konzert geben, das schon angekündigte zweite Konzert liess er absagen, um so schnell als möglich über die Grenze zu gelangen. Bernhard Wendel

POSEN: Die Posener Orchestervereinigung brachte in dem dritten Symphoniekonzert Beethovens „Fünfte" und die Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn unter Arthur Sass' Leitung. Ein weiteres Konzert unter v. Rezniceks Leitung hatte zum Mittelpunkt Schuberts unvollendete h-moll Symphonie und die grosse Leonorenouvertüre. — Pastor Greulich veranstaltete mit seinem Kreuzkirchenchor eine gelungene Bachfeier, deren wichtigstes Moment die Reformationskantate mit Frau Collin und dem Bariton Fitzau als Solisten war. — Karl Straube gab ein historisches Orgelkonzert mit Bachs g-moll Phantasie und Fuge als Höhepunkt. — Ignaz Friedman gefiel am besten mit Chopin und Liszt in einem Allerweltsprogramm. — Im „Verein junger Kaufleute" sangen Jeannette Grumbacher de Jong (Volkstümliches), Arthur van Eweyk (Schubert, Brahms, Wolf), Johanna Kiss, eine begabte Altistin, während das Holländische Trio mit Mozartschen Trios entzückte. A. Huch

PRAG: Das zweite Philharmonische Konzert unter Leo Blech brachte ausser Schumanns C-dur Symphonie noch Fragmente aus Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und sein Scherzo, die nur mässigen Eindruck machten. Die Solistin Irene Abendroth (Dresden) fiel gänzlich ab. „Es war einmal." Unvergessliche Genüsse bereitete uns Blech in dem von ihm geleiteten Mozartabend des Dürerbundes, der u. a. die Symphonie concertante für Geige und Bratsche und das Konzert für Flöte und Harfe brachte. Das Konservatorium wirft sich, seitdem der verdiente Direktor Knittl wieder den Taktstock führt, auf die historische Musik und brachte an zwei Abenden Proben aus den Orchestertrios und Symphonieen der Mannheimer Schule. Über die tschechische Philharmonie das nächstemal im Zusammenhange. Von den Pianisten, die uns besuchten, ist namentlich Ansorge und Lambrino (welch letzterer im ersten Konzert eines jungen, einheimischen Geigers Hrn. Jarosch auftrat) zu nennen; von Sängerinnen Helene Staegemann, deren Vortragskunst im Dürerbund mit Liedern von Pfitzner und Streicher Triumphe feierte. Dr. Richard Batka

ROM: Ende Dezember. Einen Programmzettel für ein symphonisches Konzert mit den welthistorischen Buchstaben S. P. Q. R. — Senatus populusque romanus — am Kopfende, den hätte auch der vortreffliche Ben Akiba mit dem Hut in der Hand als etwas noch nicht Dagewesenes begrüsst! Seit einigen Wochen ist die alte „banda municipale" der ewigen Stadt, die nur aus Holz- und Blechbläsern bestand, in ein grosses städtisches Gesamtorchester mit einer genügenden Anzahl von Streicherpulten umgewandelt worden. Während der Zeit von Weihnachten bis gegen das Frühjahr hin wird es dem Unternehmer, der jeweilig die Opernstagione im „Costanzi" (dem grössten Theater Roms) leitet, zur Verfügung gestellt. Im übrigen veranstaltet es abwechselnd in jenem Hause, im „Teatro Argentina" und im „Politeama Adriano" an Sonn- und Feiertagen Konzerte, die man als symphonische bezeichnen darf, sofern man die aus Rücksicht auf den italienischen Nationalstolz eingeschobenen Ouvertüren eines Verdi und Donizetti gutwillig mit unter diesen Begriff bringt. Das Unternehmen ist als solches

sehr dankenswert, zumal die Preise durchaus populäre genannt werden können. Angeregt und verwirklicht wurde die Idee von dem feinsinnigen, unermüdlich tätigen Grafen von San Martino, der sich auch anderweitig um das Aufblühen modernen künstlerischen Lebens im alten Rom hochverdient gemacht hat — er ist eben daran, seinen Mitbürgern, die, wie die Florentiner, Neapolitaner, Mailänder bisher nur Wandertruppen kannten, die erste ständig im Betrieb erhaltene Schauspielbühne zu geben. Das neue Orchester vereint recht tüchtige Elemente in sich; zumal die Holzbläser und das Quartett dürften sich überall Anerkennung erringen. Es wäre unrecht, zu verlangen, dass das Ensemble jetzt schon so Vortreffliches leiste, wie die von dem unvergleichlichen Toscanini geschulten grossen Orchesterkörper von Mailand, Turin und Bologna. Aber wenn der rechte Erzieher käme, vermöchte er es auf eine hohe Stufe zu erheben. Maëstro Vessella, der gegenwärtige Leiter, ist ein sehr unterrichteter, intelligenter, äusserst fleissiger Musiker, aber leider kein Dirigent. Er hat sich als ehemaliger Führer der „banda" einen angesehenen Namen gemacht; er hat in früheren Jahren für die neuere deutsche, insbesondere die wagnerische Musik in Rom beinahe soviel getan, wie seinerzeit der alte Pasdeloup in Paris, und den Italianissimi, die ihn als „schlechten Patrioten" niederpfeifen wollten, mannhaft standgehalten. Das zeugt für Charakter. Man wäre, zumal in der deutschen Kolonie Roms, sehr erfreut darüber, wenn dieser Mut von offizieller deutscher Stelle aus durch eine entsprechende Auszeichnung belohnt werden würde. Schade nur, dass man nicht ungestraft zwei Dezennien lang unter freiem Himmel lediglich mit Blech und Holz arbeitet. Mit Geigen und Celli weiss Vessella nicht viel anzufangen. Als Rhythmiker und Dynamiker kein Kapellmeister von besonders hohen Graden ist er vollends ein dürftiger Kolorist. Das meiste ist grau in grau getönt; viertelstundenlang geht es in einem indifferenten Mezzoforte vorwärts. Wie schade! Studiert wird mit löblichem Eifer; während des Verlaufes dreier ziemlich umfangreicher Konzerte fiel mir kaum eine geringe Unsauberkeit auf. Anerkennung ist Vessella auch dafür zu zollen, dass er die guten älteren Italiener vom Bibliotheksstaube befreit. Eine aus Salieri's „Danaiden" gezogene Suite liess auch die in der Historie nicht Beschlagenen erkennen, dass der Rivale unseres Wolfgang Amadeus keineswegs nur der „wälsche Tückebold" sentimentaler Mozart-Romane, sondern gleicherweise ein melodienreicher und im Technischen sehr gewandter Tonsetzer war. Manches in diesen Stücken klingt höchst mozartisch. Auch ein allerliebstes, sehr graziöses „Pastorale" von Boccherini, der bei uns fast ausschliesslich durch seine allbekannte Menuet zu Ansehen gelangte, sei deutschen Dirigenten bestens empfohlen. Paul Marsop

SCHWERIN: Im Hoftheater bescherte das erste Orchesterkonzert Beethovens siebente Symphonie, deren Vortrag man ein wenig mehr differenziert wünschen konnte; das folgende Konzert enthielt Schuberts C-dur Symphonie, die Hofkapellmeister Prill mit grossem Wohlklang und Präzision herausbrachte. In das Gebiet der neueren Musik führte die interessante dritte Suite von Tschaikowsky und sein b-moll Klavierkonzert, das Teresa Carreño hinreissend und mit kraftvollstem Ausdruck spielte. Kammermusiker Prill-Berlin fand für sein ausgezeichnetes Flötenspiel grosse Anerkennung. Mit eigenen Konzerten zog eine Reihe von Künstlern durch die Konzertsäle. Besondere Aufmerksamkeit verdiente Alfred Meyer-Schwerin mit zwei Violinsonaten von Brahms und Richard Strauss, die er — mit Artur Schnabel am Klavier — in lichter Darbietung und mit virtuoser Technik entwickelte. Tilly Koenen (Hofpianistin Monich am Klavier) erfreut sich hierorts als Liedersängerin grosser Beliebtheit. Prof. Th. Saul-Amerika errang als bedeutender Orgelvirtuose in seinem Kirchenkonzert einen vollen Erfolg. Das Petersburger Streichquartett erzielte mit Werken von Borodin, Beethoven und Tschaikowsky hervorragend schöne Wirkungen. Fr. Sothmann

SONDERSHAUSEN: Die Orchesterneuheiten waren nicht gerade von der tiefen, wuchtigen Art, sondern bevorzugten das graziöse Genre. So gab E. Robert-Hansen mit seiner Ouvertüre „König Lustig" ein prickelndes Scherzo in Tarantelien-rhythmus, Edgar Istel in seiner „Singspiel-Ouvertüre" eine blühende Inkarnation der Singspiel-Idee, gewoben aus Tanz und Lied. Auch die symphonische Dichtung von Paul Geisler „Till Eulenspiegel" ist eine musikalische Humoreske, deren buntem Narrengewande dunkle pessimistische Risse und tiefe philosophische Falten ein groteskes Aussehen verleihen. Hugo Rückbeil lässt sich im ersten Teil seiner noch zu vollendenden symphonischen Dichtung „Thüringen" bei der Verarbeitung einer Volksweise nicht zu sehr vom Gefühlsschwang fortreissen, sondern dämpft ihn mit herber Kontrapunktik. Jean Sibelius gibt in seinen glänzend und eigenartig instrumentierten Legenden „Der Schwan von Tuonela" und „Lemminkainen zieht heimwärts" in berückender Tonmalerei uns fremdartig anmutende Bilder. Massenet steigert in der Suite „Esclarmonde" die Pracht der Orchestereffekte zwar aufs höchste, wirkt aber nur theatralisch. — Unter den Kammermusikwerken wären ein Klaviertrio von C. Goldmark und das Klavierquintett in Des-dur op. 6 von E. Wolf-Ferrari als vornehme Neuheiten hervorzuheben. In der Ausführung der Orchestersachen bewährte sich unsere tüchtige Hofkapelle unter Schroeders Leitung; bei der Kammermusik das unter Corbachs Führung stehende Streichquartett und die Pianisten C. Fischer und A. Grabofsky. Von auswärtigen Instrumentalsolisten sind zu nennen: der als Komponist obengenannte Cellist E. Robert-Hansen, die Pianistin C. Mikorey; ausser dem hiesigen Konzertsänger E. Liepe hörten wir Martin Oberdörffer und Paula v. Lichtenfels sowie das a cappella Quartett der Damen A. und S. Homann, Bergner, Lücke (Leipzig). Das Röthig-Quartett wurde zum erstenmal hier gehört. M. Boltz

STRASSBURG: Von den Gaben, die der konzertreiche November spendete, seien hervorgehoben Mahler's Symphonie No. III, dieses merkwürdige Gemisch von erhaben sein wollendem mit banalem, Zarathustra-Weisheit mit „Bimbam" aus des Knaben Wunderhorn, Wiener Ländler- und Parsifal-Stimmung. Mir erscheint Mahler immer mehr als ein Homunculus, der aus Allerweltsessenzen zusammengebraut ist. Von echt musikalischer Form zeigt sich Georg Schumanns f-moll Symphonie, die nur von ihrem Orchesterpanzer erdrückt wird. Wer wird so alle vier Sätze „durchbiechen"? Im Finale ist auch die Erfindung erschöpft. — Das Ehepaar Friedrich-Plaichinger gab einen Lieder- und Duettenabend, in dem namentlich die feine Sangeskunst des Gatten Anklang fand. Erfolgreich verlief der Liederabend der hiesigen Altistin Margarete Altmann-Kuntz, die u. a. Schumanns Dichterliebe sang. — Im Tonkünstlerverein hörte man die Berliner Bläservereinigung und Neitzel als leichten Kauseur und schweren Pianisten. — Münch brachte drei Bachkantaten mit G. Walter, O. Süsse und Frl. Rühle als Solisten. — Kreisler interpretierte korrekt Beethovens Violinkonzert; Tilly Koenens, der Mahlersolistin, Liederabend fiel leider ins Wasser. Dr. G. Altmann

STUTTGART: In den Solistenabenden der Hofkapelle spielte Wendling das a-moll Konzert von Bach und das Violinkonzert von Brahms, Kiefer Schumanns Cellokonzert. Ernst Kraus sang die erweiterte Gralerzählung. Pohlig brachte eine neue Symphonie in c-moll von Carl Bleyle, deren markiger Charakter ungemein gefiel. — Im Populären Konzert des Liederkranzes geigte Arrigo Serato Beethovens Violinkonzert. — Dem künstlerisch aufstrebenden Neuen Singverein unter E. H. Seyffardt verdanken wir die vortreffliche Erstaufführung des „Neuen Lebens" von Wolf-Ferrari. — Dagegen verzichtete die Wiedergabe von Bruchstücken aus Bachs Weihnachtsoratorium (durch S. de Lange im Klassischen Verein) auf den Ehrgeiz höherer Ansprüche. — Erfreulich wächst die Zahl der einem Tondichter gewidmeten Abende. Wolf sang Frl.

Schweicker, Schumann Freytag, Brahms spielte Paner (im Tonkünstler-Verein), Beethovens Violinsonaten Singer, mit Paner; Mezger veranstaltete ein Konzert mit Kompositionen des schwäbischen Tonmeisters Christian Fink. L. Wüllner rückte Wolf in den Vordergrund; in Hoches und Frl. Blattmachers Liederabend trug Blattmacher Liszts Dantesonate vor. Dr. Karl Grunsky

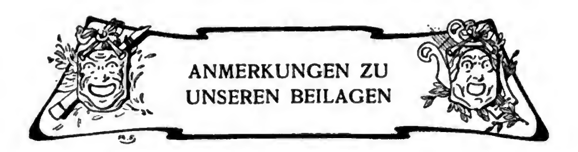
WARSCHAU: Erst vor kurzem haben die philharmonischen Konzerte nach dem fast einmonatlichen Stillstand angefangen. Von etwas künstlerisch Interessantem kann kaum die Rede sein — da vorläufig die Philharmonie keinen ersten Kapellmeister und keinen künstlerisch verantwortlichen Leiter besitzt, und die ausländischen Engagements infolge der Unruhen nicht zustande gekommen sind. H. v. Oplenski

WEIMAR: Schönsten Genuss brachten Stavenhagen und Berber, andererseits Burmester mit Schmidt-Badekow; das zweite Theaterkonzert eine gute Wiederholung der Domestica und eine nicht hervorragende französische Sängerin de la Rouvière; der zweite Kammermusikabend Reger und Regersche Werke, darunter am annehmbarsten eine Serenade für Flöte, Violine und Viola. Ein geschickter Sänger, doch mit spröden Mitteln, J. Muhr, gab einen Liederabend (am Flügel A. Ernst); endlich konzertierte der talentvolle doch unfertige Pianist R. Macedo. Prof. Paul Bachmann

WIESBADEN: Der „Cäcilien-Verein" führte im ersten Konzert Enrico Bossi's „Verlorenes Paradies" auf. Das phantasiereiche Werk mit seinem poesievollen Text und seiner glänzenden, wenn auch mehr nur dekorativ wirkenden musikalischen Ausgestaltung erregte lebhaftes Interesse. Die Ausführung unter Kogels Direktion wurde der Partitur in allem wesentlichen gerecht. — Im VI. Kurhauskonzert brachte Kapellmeister Afferni die neue Symphonie (No. 2. D-dur) von J. Sibelius zu Gehör: die virtuose Orchester-Technik fesselte mehr als der innere Gehalt der Komposition, deren Themen, bei origineller nationaler Färbung, kein recht symphonisches Gepräge tragen und selten zu wirklich organischer Entwicklung gelangen. Die Aufnahme seitens des Publikums war nur lau: Bülow hätte vielleicht „zur Strafe" das Werk gleich noch einmal spielen lassen. Und möglich, sogar höchst wahrscheinlich, dass man dann günstiger geurteilt hätte. Otto Dorn

ZÜRICH: Gäste in der Tonhalle mussten, sobald sie nicht in den Abonnementskonzerten auftraten, die alte Erfahrung machen, dass trotz ihres Namens in der Musikwelt unsre Stadt ein beschämend kleines Kontingent stellt für die nicht offiziellen und regelmässigen Veranstaltungen. Das gilt auch von den Orgelkonzerten in denen namentlich in der Kirche Enge Hr. Isler uns bedeutende Leistungen Moderner (wie Reger) nahe zu bringen sucht. Stefi Geyer hatte immerhin mehr Glück mit ihrer Zaubergeige, wogegen das herrliche Frankfurter Vokalquartett sich mit dem Entzücken von etwa zwei Dutzend Leuten begnügen musste. In einem Konzert des Schweiz. Gesang- und Musiklehrer-Vereins lernte man die Bedeutung von Volksgesang-Vereinen neuerdings schätzen, während die nachträglichen Streitereien um das Urteil der Kampfrichter am eidg. Sängerfest geradezu eine Blamage für diese Instanz und deren Purifikation für die Zukunft bedeuten. Der Gemischte Chor führte Klose's d-moll Messe glänzend auf. Friedrich Hegar hat in den Abonnementskonzerten u. a. durch seine Interpretation von Tschaikowsky's fünfter Symphonie neuerdings eine Unverwüstlichkeit ohnegleichen kundgetan. W. Niedermann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Freiburg i. B., München (Oper); Bradford, Chicago, Freiburg i. B., Helsingfors, Melbourne, München, Münster i. W., New York, Pforzheim, Rosario, San Francisco.



Das diesem Hefte beigegebene Illustrations-Material ist von Paul Marsop zusammengestellt worden; es bietet eine Art fortlaufenden Kommentars der Studie „Zur Bühnen- und Konzertreform", somit bildliche Erläuterungen zur Entwicklungsgeschichte des Wagner-Theaters oder Deutschen Spielhauses. Erklärungen zu den einzelnen Blättern bringt, so weit sie überhaupt erforderlich sind, der fortlaufende Text. — Das Theater von Orange besitzt die besterhaltene antike Szene. — Der Plan der Theaters von Herkulanum: die photographische Wiedergabe eines Holzmodells (Rekonstruktion), das in Resina-Portici („Scavi di Ercolano") zu besichtigen ist. — Die Originale der Schinkelschen Zeichnungen kann man im Schinkel-Museum einsehen, das sich im Oberstock des Charlottenburger Polytechnikums befindet (Mappe 24). Für weniger Geübte hat Herr Professor Littmann auf unsere Bitte in den Plan des „Inneren" freundlichst einige orientierende Bemerkungen eingetragen. — Auf eine Wiedergabe der räumlichen Disposition des Semperschen Bauentwurfs für König Ludwig II., wie sie das im Bayer. Nationalmuseum untergebrachte Modell zeigt, musste für diesmal aus technischen Gründen verzichtet werden. — Von der ebenso geistvollen wie praktischen Lösung des Orchesterraum-Problems, die Littmann für das amphitheatralisch gehaltene neue Charlottenburger Schiller-Theater gefunden hat, wird in der Fortsetzung der Marsopschen Studie (2. Februarheft) eingehender die Rede sein. — Die Skizze des Architekten Jean Girette zu einer Anlage für verdecktes Orchester in einem Opernhause mit Rängen ist zuerst durch die Pariser „Illustration" veröffentlicht worden. Unter dem Gesichtspunkt der „Nicht-Optik" (Unsichtbarkeit) ist hier die Aufgabe gut gelöst; unter dem der Akustik lässt sie sich nicht lösen: Opernhaus und offenes Orchester bedingen sich gegenseitig!



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

DAS ANTIKE THEATER VON ORANGE





TEATRO GRECO IN POMPEJI



V. 8



HOLZMODELL DES THEATERS VON HERCULANUM







V. 8

TEATRO OLIMPICO IN VICENZA





V. 8

ENTWÜRFE ZU EINEM THEATER AM GENDARMEN-MARKT IN BERLIN VON KARL FRIEDRICH SCHINKEL



a Bühne
b Vorderbühne
c Amphitheater

Plafondskizze

Längsschnitt

versenkles Orchester Amphitheater

Grundriss des Wagnertheaters



ENTWÜRFE ZU EINEM THEATER AM GENDARMEN-
MARKT IN BERLIN VON KARL FRIEDRICH SCHINKEL



V. 8

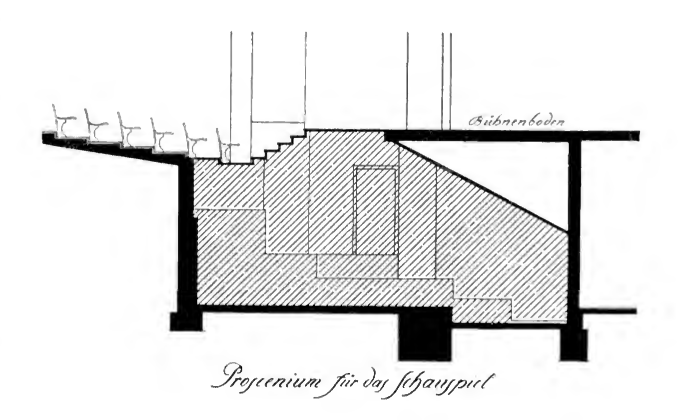


INNERES DES FESTSPIELHAUSES IN BAYREUTH





INNERES DES PRINZREGENTEN-
THEATERS IN MÜNCHEN o o



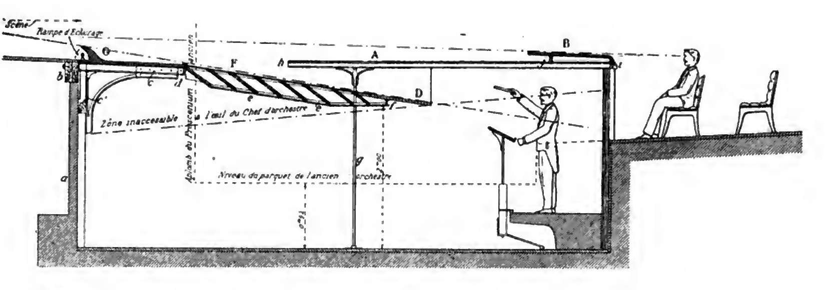
Proscenium für das Schauspiel

A – vorderer Schalldeckel
B – verschiebbarer Schalldeckel
C – Standpunkt des Dirigenten
Bühnenboden
A
B
C

Das Proscenium
umgewandelt in ein gedecktes Orchester



PLAN DES PROSCENIUMS UND DER VERDECKTEN ORCHESTERANLAGE DES IM BAU BEGRIFFENEN CHARLOTTENBURGER SCHILLERTHEATERS ○ ○ ○



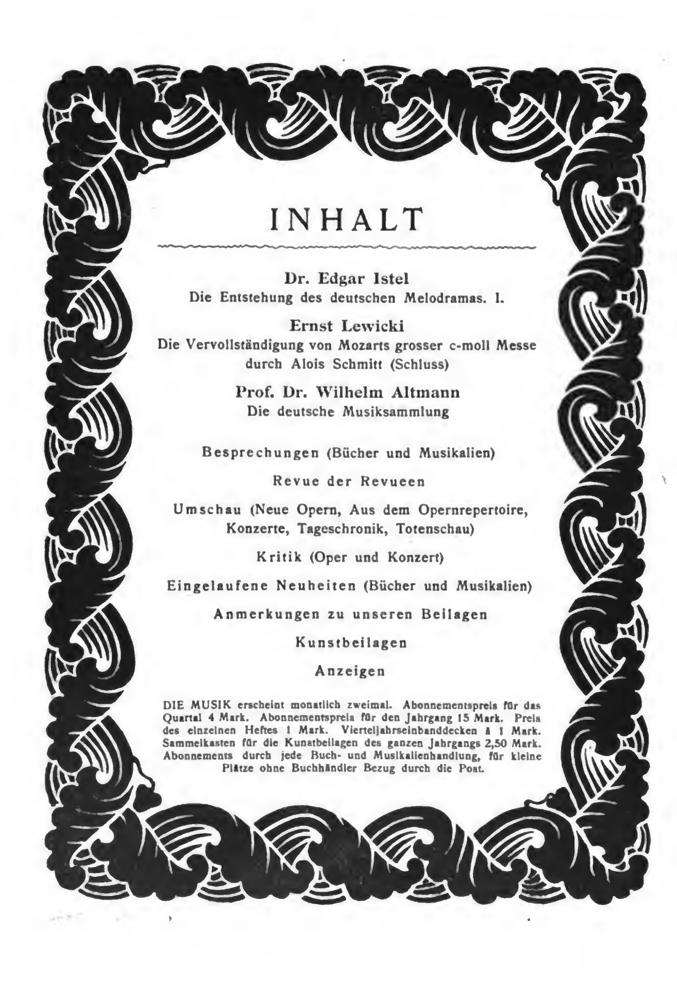


V 8

SKIZZE ZU EINER ANLAGE FÜR VERDECKTES ORCHESTER VON JEAN GIRETTE



DIE MUSIK
Es gibt nichts Göttlicheres als die Kunst. Und nichts Leichteres zugleich. Und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche ist schön, und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O, der Verstand! Der unglückliche Verstand! Studiere nicht zu viel, folge dem Gefühl.
Heinrich von Kleist
V. JAHR 1905/1906 HEFT 9
Erstes Februarheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE ENTSTEHUNG DES DEUTSCHEN MELODRAMAS

von Dr. Edgar Istel-München

I

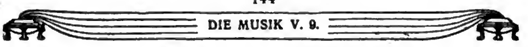


Die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts sollten sich zu den ereignis- und folgenreichsten für die deutsche Schauspielbühne gestalten; alles drängte hin zu einer künstlerischen und sozialen Hebung des Schauspielerstandes, der sich bisher oft aus recht fragwürdigen, schiffbrüchig gewordenen Elementen rekrutiert hatte. Von dem Leben und Treiben einer deutschen Schauspielertruppe, wie sie um das Jahr 1770 in Deutschland ihr Wesen trieb, vermag wohl heute nichts ein so lebensfrisches, anschauliches Bild zu bieten als Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Die Schicksale des Schauspieldirektors Melina und seiner jungen Frau, Philinens, Friedrichs, Laërtes' und wie sie der Dichter alle nennt, ihr Leben auf der Wanderschaft, ihre Stellung zur Aristokratie, all das tritt uns im Rahmen jenes grossartigen Werkes als ein prächtiges Stück deutscher Bühnengeschichte entgegen.

Hier begegnen wir auch schon jenen beiden Faktoren, die, mächtig das Bühnenleben beeinflussend, von grösster Fruchtbarkeit für die Weiterentwicklung des deutschen Theaters werden sollten: dem Gedanken einer deutschen Nationalbühne und dem Einwirken des eben erst in Deutschland Fuss fassenden grossen Briten Shakespeare.

Der erste Versuch einer deutschen Nationalbühne, das Hamburger Unternehmen, aus der Ackermannschen Truppe 1767 hervorgegangen, ist durch Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" verewigt worden und hat trotz seiner kurzen Dauer sich in seinen weiteren Folgeerscheinungen als von der grössten Bedeutung für unsere dramatische Kunst erwiesen; führt doch von ihm der Weg über das Gothaische Hoftheater direkt nach der Mannheimer Nationalbühne,[1]) der Schöpfung Dalbergs und Ifflands, der ersten Heimstätte des Schillerschen Genius. Wir aber werden diesen Weg auch für unsere Betrachtung ins Auge fassen müssen, da fast

[1]) Vgl. R. Schlösser im 13. Band der von B. Litzmann herausgegebenen „Theatergeschichtl. Forschungen", Hamburg und Leipzig 1895.



sämtliche für die Entwicklung des „akkompagnierten Dramas" (so nannte man die ersten deutschen Melodramen) wichtigen Persönlichkeiten ebenfalls auf ihm gewandelt sind.

Eine der besten schauspielerischen Kräfte, aber auch ein streit- und rollensüchtiges Frauenzimmer ohnegleichen war die schon in Hamburg vielgefeierte Heroine Sophie Friederike Hensel (geb. Sparmann, als Mme. Seyler berühmt geworden, 1738—1790), die später als „Medea" (in Bendas gleichnamigem Duodrama) ihre grössten Triumphe feiern sollte. Schon Lessing rühmte an ihr u. a. als besonderen Vorzug eine sehr richtige Deklamation. Friedrich Ludwig Schröder, der berühmte Schauspieler, rügte dagegen ihre „Zittertöne" und wollte sie nur in sanften Rollen für vortrefflich gelten lassen, während in heftigen ihr „Dragonerschritt" unleidlich sei. Zweifellos war sie aber hochbegabt, und persönlich wird ihr eine imponierende Gestalt und ein Gesicht von regelmässigem Schnitt nachgerühmt. Sie war seit 1755 mit dem Komiker Hensel verheiratet, der neben ihr sehr zurücktrat, während sie und ihr Geliebter Abel Seyler, den sie 1772 in Weimar dann auch heiratete, allmählich den Ton angaben. Seyler (1730—1792), bei Basel als Sohn eines Pfarrers geboren, war ursprünglich ohne sonderliche Neigung Kaufmann gewesen, hatte sich dann, dem Bankerott nahe, mit dem Rest seines Vermögens am Hamburgischen Nationaltheater beteiligt und sollte noch als Schauspieldirektor weiterhin eine wichtige Rolle spielen, während er als Schauspieler nie über eine gewisse Mittelmässigkeit hinauskam.

Das Hamburgische Nationaltheater, mit grossen Worten ins Leben getreten, erfreute sich nur eines kurzen Daseins: schon am 3. März 1769 war seine Herrlichkeit zu Ende, und die Direktion ging auf F. L. Schröder, den Stiefsohn des durch die Intriguen der Hensel vertriebenen früheren Direktors Ackermann, über. Aber Seyler ruhte nicht, bis er heimlich ein Privilegium als Schauspieldirektor für das Kurfürstentum Hannover erlangt hatte, und nun bot er den besten Mitgliedern des Hamburgischen Theaters so günstige Bedingungen, dass sie im Sommer 1769 sämtlich zu ihm übergingen, und er jetzt tatsächlich eine der besten Truppen bei sich vereinigte. Unter den Neuhinzugetretenen befand sich auch Joh. Jac. Christian Brandes (1738—99), mehr als Schriftsteller[1]) denn als Schauspieler von Bedeutung, der spätere Verfasser der „Ariadne", sowie seine ungleich bedeutendere Frau Esther Charlotte geb. Koch (1742—86), eine der hervorragendsten Schauspielerinnen ihrer Zeit und die grösste Rivalin der Mme. Hensel-Seyler. Auch ihr war Lessing, der sie auf ihrer Hochzeit in Breslau (1764) kennen lernte und der später auch der Pate ihrer Tochter Franziska wurde,

[1]) Über sein reichbewegtes Leben siehe seine Autobiographie „Meine Lebensgeschichte", Berlin 1799—1800.

nahegetreten. Über sie schreiben die „Rheinischen Beiträge zur Gelehrsamkeit“[1]):

„Mme. Brandes hat wahres Genie für die Schaubühne. Ihre Empfindungen ergiessen sich wie ein Feuerstrom. Sie dringt in den Geist ihrer Rolle, und wenn sie ihn hier und da verfehlte, so geschah es nicht, weil sie ohne zu denken spielte, sondern weil sie irrig dachte. Sie heftet ihre ganze Seele an jedes Wort und mit jeder Gebärde sucht sie ein Gemälde von dem zu geben, was in ihrer Seele vorgeht. Ihr Organ ist hell, deutlich und angenehm, ihre Aussprache verständlich und mehrenteils richtig; ihre Deklamation natürlich und wahr. Die Eintönigkeit ihrer Stimme, die sie zuzeiten nicht mit Glück ins Rauhe vertieft, wird durch den sonst sehr mannigfachen, warmen und darstellenden Ausdruck ersetzt.“

Die Kreuz- und Querwanderungen der Seylerschen Truppe im Kurfürstentum Hannover zu verfolgen, ist für uns zwecklos. Es genügt zu bemerken, dass Seyler gegen Ende des Jahres den ersten erfolgreichen Versuch machte, seinen Spielplan durch Einführung von Singspielen zu bereichern und für deren musikalische Leitung Anton Schweitzer (1737 bis 1787) als Kapellmeister gewann. Dieser, der vorher Hofkapellmeister des Fürsten von Hildburghausen gewesen war und auf dessen Kosten auch eine dreijährige Studienreise nach Italien unternommen hatte, lieferte natürlich einen grossen Teil jener Singspielmusiken.

Aber Seylers Geschäftsführung war andauernd so unglücklich, dass die Truppe wieder am Bankerott gewesen wäre, wenn nicht sein Schwager eine Unterstützung geleistet hätte, aber nur unter der Bedingung, dass Seyler die Direktion abgebe. So wurde der Schauspieler Ekhof das Oberhaupt der Truppe, die er zunächst nach Wetzlar, dem Sitze des Reichskammergerichts, im Frühjahr 1772 führte. Hier trat man in rege Beziehungen zu Friedrich Wilhelm Gotter[2]) (1746—97), dem Gothaischen Legationssekretär, der der Truppe auch weiterhin ausserordentlich förderlich sein sollte und ihr im Laufe der Zeit eine Reihe vielgespielter Dramen, darunter auch später die „Medea“ für die von ihm damals schon bewunderte Mme Hensel lieferte.[3]) Über Gotter urteilte Goethe, der um diese Zeit ebenfalls in Wetzlar weilte, in „Dichtung und Wahrheit“[4]) folgendermassen:

„Es war mir lieb, Gottern gefunden zu haben, der sich mit aufrichtiger Neigung an mich schloss und dem ich ein herzliches Wohlwollen erwiderte. Sein Sinn war zart, klar und heiter, sein Talent geübt und geregelt. Wir brachten viele vergnügte Stunden zusammen zu, in welchen wir uns wechselseitig unsere Kenntnisse, Vorsätze und Neigungen mitteilten.“

---

[1]) 1781. VI. Heft S. 539 ff.

[2]) Vgl. über ihn die ausführliche Biographie von R. Schlösser (X. Band der „Theatergesch. Forsch.“)

[3]) Vgl. sein Gedicht an sie im Göttinger Musenalmanach 1772. S. 85.

[4]) Werke, Sophienausgabe XXVIII S. 138 f.

Nur kurze Zeit verweilte die Truppe in Wetzlar: ein glänzender Antrag der Herzogin Anna Amalia rief sie an den Weimarer Hof, der unter der feinsinnigen Herrscherin das regste künstlerische Interesse zeigte, und am 7. Oktober 1771 bereits traf man in der thüringischen Residenz ein, um zum ersten Male nach ruhelosem Wandern wieder ein dauerndes Heim zu finden.

II

Hier in Weimar fand nun am 13. Mai 1772 eine höchst rätselhafte Aufführung von Rousseau's „Pygmalion" mit Musik von Schweitzer statt, bei der Joh. Michael Bök[1]) den Pygmalion und die später als Sängerin berühmt gewordene Franziska Romana Koch[2]) (1748—96) geb. Gieraneck die Galathea spielte.[3]) Diese frühe, der Pariser (gleich der nicht minder merkwürdigen Wiener) Wiedergabe[4]) mehrere Jahre voraufgehende Aufführung entzieht sich jeder weiteren Beurteilung. Wer die Dichtung geliefert hatte (vielleicht Grimm?)[5]), wer sie übersetzte, (wahrscheinlich Joh. Friedr. Schmidt, der 1777 einen mir nicht zugänglichen „Pygmalion, ein musikalisches Drama aus dem Französischen des Rousseau, Musik von Schweitzer" erscheinen liess), in welcher Art die (verloren gegangene) Komposition gehalten war, nichts ist mehr zu ermitteln gewesen. Einzig die genauen Aufführungsdaten sind aus Ekhofs Tagebuch[6]) bekannt. Die erste Aufführung ist nicht eingetragen, da das Tagebuch erst am 22. Juni beginnt, dann folgt:

1772

6. Juli	„Pigmalion"
11. August	„Pigmalion mit Ballet"
22. Sept.	„Pigmalion mit Accomp." [agnement].
2. Nov.	„Pigmalion mit Accomp."

1773

8. Februar „Pigmalion mit Accomp. und Ballet v. Sch." [weitzer]

---

[1]) Über ihn Allg. deutsche Biogr. III. S. 90f.

[2]) a. a. O. XVI. S. 375f.

[3]) E. Pasqué: Goethes Theaterleitung in Weimar, Leipzig 1863, I. S. 29. Pasqué's Angabe, Iffland sei bei seinem Weimarer Gastspiel 1798 zweimal in Schweitzers „Pygmalion" aufgetreten, ist dagegen falsch, da das Werk damals schon längst verschollen war. Es konnte nur der Bendasche „Pygmalion" sein.

[4]) Vgl. meine Arbeit: J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, S. 21ff.

[5]) Oder auch Gotter, der eine Stiefschwester in Lyon verheiratet hatte und selbst später hinreiste. Vgl. Schlösser a. a. O. X. S. 85.

[6]) Herausgegeben von Hodermann, Theatergesch. Forschungen IX.

2. Juni „Pigmalion mit Accomp. und Ballet v. Sch.“ [weitzer]
3. August „Pigmalion mit Accomp. u. Ballet.“ [1])

Weitere Aufführungen des Werkes, ausser diesen acht, fanden in Weimar nicht mehr statt, dagegen finden wir noch eine Leipziger Aufführung unter dem 3. Nov. 1774: „Pygmalion mit Divertissem.“ [ent = Ballet] und eine Gothaer am 15. des gleichen Monats mit denselben Worten verzeichnet. Später, als „Ariadne“ und „Medea“ dem Werke erfolgreiche Konkurrenz machten, verschwand es vom Spielplan, und nur noch eine einzige Aufführung, am 18. Oktober 1775, erfolgte. Alle späteren Aufführungen des „Pygmalion“ fanden mit Bendas Musik statt, und Schweitzers Partitur blieb verschollen bis auf den heutigen Tag. Dass aber Schweitzers Musik (abgesehen von der ohne weitere Folge gebliebenen Aspelmayerschen zur Wiener Aufführung) die erste der Art gewesen, wird von den „Gothaer gelehrten Zeitungen“ [2]) ausdrücklich bezeugt:

„Der erste Gedanke“ — heisst es daselbst anlässlich einer Besprechung der „Ariadne“ — „gehört Rousseau. Indessen ist sein Pygmalion in Frankreich nie anders als in Gesellschaft [soll heissen: auf einem Gesellschaftstheater] aufgeführt worden, [3]) und in Weimar, wo man auf den Einfall geriet, ihn zu übersetzen, behielt man die französische Musik [von Coignet?] nicht bei, sondern liess eine neue von Schweitzer dazu komponieren. So kam die Gattung auf das deutsche Theater.“

Befremden könnte zunächst der Zusatz: „Mit Ballet“, allein aus der Mannheimer Übersetzung des „Pygmalion“ von Gemmingen (1778), die wahrscheinlich an die alte Tradition von Weimar-Gotha anknüpft, ersehen wir, dass damit eine choreographische Ausgestaltung des Schlusses gemeint ist, wobei Venus in Person auftritt. [4])

Schon bald nach den ersten Aufführungen des „Pygmalion“ hatte sich Brandes, wohl angeregt durch den grossen Erfolg des Werkes, veranlasst gesehen, eine ähnliche Paraderolle, wie sie Bök dort inne hatte, für seine Frau zu schreiben; er wählte hierzu den Ariadne-Stoff, den ihm die 1765 verfasste Gerstenbergsche Kantate nahebrachte, und er selbst bekennt [5]) in der Vorrede, dass „vieles darunter daraus wörtlich beibehalten worden“;

---

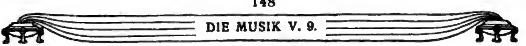
[1]) Hodermanns Zusatz bei dieser Aufführung „Brandes und Benda“ ist natürlich falsch und gänzlich sinnlos.

[2]) 34. Stück 1775; die oben angeführten Sätze wurden dann in Reichards Theaterkalender 1776 S. 103 wörtlich übernommen.

[3]) Von der ersten öffentlichen Pariser Aufführung (30. Oktober 1775) wusste man damals in Gotha noch nichts.

[4]) Vgl. meine Pygmalionstudie S. 11. Anmerkung 2.

[5]) Sämtliche dramatische Schriften I. Hamburg 1790, ebenso in der Separatausgabe: Ariadne auf Naxos, ein Duodrama von Joh. Christian Brandes, Leipzig im Verlage der Dykschen Buchhandlung 1790. Seltsamerweise steht beiden Ausgaben der Vermerk „Verfertigt im Jahre 1774“ vorgedruckt. Das muss ein Gedächtnisfehler sein, da der Brief Grossmanns vom Jahre 1772 ausschlaggebend ist. Die erste, mir



nur die Verse wurden in Prosa aufgelöst. Im übrigen hat Brandes die Kantate mit Bühnengeschick zurechtgestutzt und aus dem „liebenden Mädchen" und der „zärtlichen Tochter" eine „tragische Heroine" gemacht.[1]) Doch guckt an manchen Stellen das ursprüngliche epische Gewand nur allzu deutlich unter dem dramatischen Mäntelchen hervor, und nicht mit Unrecht tadelte ein ungenannter Kritiker in Wielands „Deutschem Merkur" vom März 1775 die ermüdenden Klagen der Heldin, die den weitaus grössten Teil des Stücks ausmachen, sowie ungenügende Motivierung der Handlungsweise des Theseus.[2]) Sehr derb äusserte sich der alte Zelter später über die „Ariadne": „Erst schläft sie, dann schimpft sie, endlich stirbt sie".[3])

Über die Entstehungszeit und -geschichte des Werkes ist schon so viel im 18. und 19. Jahrhundert von Musik- und Literaturhistorikern gefabelt worden, dass es endlich an der Zeit ist, die wenigen, aber sicheren Beweisstücke klar hinzustellen. Unzweifelhaften Aufschluss gibt ein Weimar 14. August 1772 datierter Brief des Schauspielers Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann (1746—96) an K. L. v. Knebel, der in dessen literarischem Nachlass und Briefwechsel[4]) gefunden wurde. Es heisst daselbst:

„Schweitzer ist ein sehr geschickter Tonkünstler, der Mann verdient einen ansehnlichen Posten . . . Jetzt setzt er Ariadne auf Naxos in Musik; es ist nach dem Rousseau dialogisiert,[5]) und sehr fähig, die Geschicklichkeit eines Tonkünstlers zu beschäftigen."[6])

Das weiter Schicksal dieser „Ariadne" erzählt Brandes selbst:[7])

„Schweitzers Komposition zu meinem Melodrama ‚Ariadne auf Naxos' war der Vollendung nahe, als Wielands Oper ‚Alceste' erschien. Jener hielt nun vom Hofe den Auftrag, dies neue Produkt unseres grossen Dichters ohne Zeitverlust in Musik zu setzen, der auch sogleich die Arbeit übernahm, sein ganzes Talent daran verwendete, und, um ihr einen besonders hohen Grad von Vollkommenheit zu geben, zugleich die schönsten Stellen seiner Musik zur ‚Ariadne' in jene Oper übertrug."

---

nicht vorliegende Ausgabe als „Ein Drama mit mus. Accompagnement" erschien 1775 in Leipzig, ein Nachdruck Himburgs in Berlin 1777 als „Duodrama mit Musik", ein weiterer unter dem gleichen Titel Riga 1782. Von einem Abdruck im Theater der Deutschen (Königsberg und Leipzig 1776 S. 333ff.) ist es unsicher, ob er authentisch ist.

[1]) Erich Schmidt: „Goethes Proserpina" in Seufferts Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Weimar 1888, I. S. 40ff., wo der Vergleich beider Werke eingehend durchgeführt ist.

[2]) Eine feinsinnige Analyse der Dichtung und insbesondere der Heldin siehe in den Dramaturgischen Fragmenten I, Graz 1781, S. 245ff.

[3]) C. F. Zelter: Autobiographie, herausgegeben von Rintel, Berlin 1861, S. 100f.

[4]) Leipzig 1835 2. Band S. 166.

[5]) Soll wohl heissen: nach dem Beispiel, das Rousseau mit seinem Pygmalion gegeben.

[6]) A. Köster: Preussische Jahrbücher Bd. 68, S. 190 bezieht diese Stelle fälschlich auf Schweitzers „Pygmalion", von dem gar nicht die Rede ist.

[7]) Meine Lebensgeschichte, Berlin 1800, II. S. 156.

Tatsächlich wurde Schweitzers „Alceste“ [1]) bereits am 28. Mai 1773 in Weimar aufgeführt. Es wäre nun müssige Spekulation, wenn man ohne weitere Anhaltspunkte ausfindig machen wollte, welche Stücke Schweitzer aus der „Ariadne“ herübergenommen habe — dass jedoch darunter die Ouvertüre gewesen, kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Die Hauptsache bleibt, dass dieser erste Versuch, ausserhalb Rousseau's Bahnen etwas Neues zu schaffen, im Sande verlief.

Aber es sollte doch noch anders kommen. Am 6. Mai 1774 brach im Weimarer Schlosse Feuer aus, dem auch das Theater zum Opfer fiel, und die Truppe war wieder heimatlos. Und so wanderte sie mit einem Empfehlungsschreiben der Herzogin Anna Amalia an den kunstfreundlichen Herzog Ernst II. (regierte 1772—1804) nach Gotha, wo sie sofort überaus freundlich aufgenommen wurde. Am 2. September schloss dann der Herzog mit Seyler einen Kontrakt zunächst auf ein Jahr ab und gewährte ihm zugleich die Erlaubnis, Ostern und Michaelis auch in Leipzig zur Messe spielen zu dürfen. Hier in Gotha trat nun der Truppe ein Mann nahe, der von jetzt an im Mittelpunkt unseres Interesses stehen wird: Georg Benda.

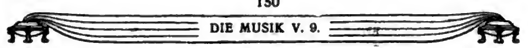
III

Georg Benda,[2]) geb. 30. Juni 1722 zu Altbenatky in Böhmen, gest. 6. November 1795 in Köstritz, kam um 1740 als Kammermusiker nach Berlin, wo sein Bruder Franz, der Geiger, in der Hofkapelle wirkte, und blieb daselbst bis zum Jahre 1749, in dem er nach Gotha berufen und am 1. Mai 1750 „als Kapellmeister an- und in Dienst genommen wurde“.[3]) Am 13. September 1765 bat dann Benda, der in Berlin namentlich Graun

[1]) Näheres über das Werk bei Pasqué a. a. O. S. 253ff.

[2]) Vgl. über ihn vor allem: Friedr. Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1795. VI. Jahrgang. 2. Band, Gotha 1798, worin sich auch höchst interessante Briefauszüge finden. R. Hodermann: Georg Benda, Coburg 1895 (vergriffen) enthält ausser einigen Akten des Oberhofmarschallarchivs in Gotha nichts Neues und basiert durchaus auf Schlichtegroll. Eine Selbstbiographie, von der Reichardt in seinem musik. Almanach 1796 spricht, existiert nicht. Ein Ölgemälde (Brustbild) besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, einen Kupferstich die k. k. Familien-Fideikommissbibliothek. Der hier reproduzierte Stich von Geyser befindet sich auch im 21. Band der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften 1778. Über den wissenschaftlichen Wert einer in den Sammelbänden der „Int. Musik-Gesellschaft“ unlängst erschienenen Studie „G. Benda und das deutsche Singspiel“ (V, Heft 4) vgl. meine Entgegnung „Einiges über G. Bendas akkompagnierte Monodramen“ (daselbst VI, Heft 1). Brückners den wesentlichen Punkten meines Angriffs ausweichende Erwiderung siehe daselbst VI, Heft 3.

[3]) Herz. Hofbibliothek zu Gotha, Cod. Chart. A. 1332.



und Hasse eifrig studiert hatte, den Herzog um Unterstützung zu einer Reise nach Italien, um, wie er schreibt:

„in diesem in Ansehung der Tonkunst berühmten Lande meine Nacheiferung zu erwecken, mir Kenntnisse zu erwerben und meinen Geschmack mehr auszubilden, da ich seit 15 Jahren, welche ich in Ew. Diensten zugebracht, noch keine Gelegenheit gehabt, etwas ausserordentliches an fremden Musiquen zu hören, welches doch bei meinem Metier unentbehrlich ist".[1])

Dieser Urlaub nebst einer Unterstützung wurde auch gewährt, und Benda reiste über München und Venedig nach Rom. Anfangs fand er gar keinen Gefallen am italienischen Opernwesen, aber allmählich lernte er den Reiz südlicher Melodie kennen und legte so den Grund zu seinem späteren, eines italienischen Einschlags nicht entbehrenden Stil, der übrigens, obwohl Benda nie regelrechten Unterricht genossen, äusserst solid ist und sogar, wie wir noch sehen werden, von Mozart hochgeschätzt wurde. Bei seiner Rückkehr nach Gotha wurde ihm dann am 27. August 1770 durch Dekret „der Charakter eines Capell-Directoris forthin in Gnaden beygelegt". So wirkte denn Benda in Gotha, wo er als musikalische Autorität galt, und sein Name war einer der geachtetsten in Deutschland.[2]) Nun sollte er noch einer der Berühmtesten werden durch die Verbindung mit Brandes, der mit der aus Weimar gekommenen Seylerschen Truppe nach Gotha gekommen war und dort natürlich bald in nähere Beziehungen zu dem herzoglichen Kapelldirektor trat. Brandes selbst erzählt darüber folgendes:[3])

„Meinem neuerworbenen Freunde Georg Benda hatte ich das Melodrama: ‚Ariadne auf Naxos' bald nach meiner Ankunft zum Lesen mitgeteilt; es fand seinen Beifall und er erbot sich, da Schweitzers Musik dazu unvollendet geblieben war, zur Komposition desselben. Auch der Hof interessierte sich für diese neue Gattung Schauspiele. Die Prinzessin Luise, der Herzog gaben Beiträge zu den Kostümen, die Herzogin beförderte das Manuskript zum Druck und machte mir mit der Auflage ein Geschenk, die Dekoration wurde auf Befehl und Kosten des Herzogs nach meinen Angaben verfertigt, und so erhielt dies Schauspiel nach einiger Zeit seine erste glänzende und für Benda, meine Charlotte und mich äusserst schmeichelhafte Existenz" . . . Weiterhin:[4]) „So wie die Messe [in Leipzig, wo Seyler ebenfalls spielen

[1]) Ebendaselbst.

[2]) So urteilt der gelehrte Engländer Burney (Tagebuch seiner musikalischen Reisen, deutsch, Hamburg 1773, III S. 256) über ihn: „Seine Kompositionen sind überhaupt genommen, neu, meisterhaft und gelehrt". Und die Allg. Mus. Ztg. schreibt 1801 (S. 329), also lange nach seinem Tode: „Er verband mit den süssesten Melodieen die richtigste Harmonie und eine schon sehr gewandte Rhythmik. Er kannte (und das erhebt seinen Künstlerwert am meisten) die feine Grenzlinie zwischen Überladung und Mattigkeit. Er lebte ganz für seine Kunst, die ihm nie zur Handlangerin der Eitelkeit diente, sondern wie eine hehre Gottheit in seinem Geiste thronte." Vgl. auch Gerbers Lexikon 1790, Artikel Benda.

[3]) a. a. O. S. 172.

[4]) a. a. O. S. 184.

liess] geendet war, nahmen wir unsern Weg wieder nach Gotha zurück. Benda hatte indes seine Komposition zu dem Melodrama: ‚Ariadne auf Naxos' vollendet, und so wurde endlich dies Schauspiel einige Wochen nach unserer Zurückkunft mit dem grössten Beifall auf die Bühne gebracht und vielfältig wiederholt."

Dies ist die einzige, aber leider bis jetzt fast unbekannte, wirklich authentische Darstellung des Sachverhaltes.[1]) Wie legendenhaft diese Entstehungsgeschichte der „Bendaschen Ariadne" schon von den Zeitgenossen behandelt wurde, beweist Joh. Friedr. Reichardt[2]) mit seiner Darstellung:

„Die brave deutsche Schauspielerin Brandes erzeugte in Benda zuerst die Idee, ihre Kunst als Schauspielerin mit der Kraft der Musik zu verbinden. Sängerin war sie nicht, aber in den Augen Bendas eine vortreffliche Deklamatorin und Pantomimikerin. Es entstand die Idee in ihm zu dem Melodrama: er teilte sie Engeln,[3]) der damals in Gotha sich aufhielt und Gottern mit. Von diesem seinem Freunde erfuhr Benda erst, dass Rousseau bereits einige Jahre früher dieselbe Idee gehabt und in seinem ‚Pygmalion', wiewohl nur schwach, ausgeführt hatte. Jener [Engel] entwarf den Plan zur ‚Ariadne auf Naxos', Gotter führte ihn aus[4]) und unser Benda beseelte sie mit Tönen."

Auf diesen unrichtigen Angaben Reichardts, dessen sonstige, Benda betreffenden Daten ebenfalls vielfach inkorrekt sind, beruhen fast alle folgenden Erzählungen in Lexicis und Musikgeschichten. Auch Schlichtegroll, dessen Benda-Nekrolog aufs Jahr 1795 ja erst 1798 erschien, zitiert Reichardt und beschränkt sich darauf, diesen Artikel fast wörtlich abzuschreiben. Später als er den Nekrolog Brandes' verfasste,[5]) musste er dann freilich angesichts der Autobiographie Brandes' darauf aufmerksam machen, dass dessen Darstellung „etwas" (!) abweichend sei, und er suchte sich nun dadurch zu retten, dass er behauptete, es liesse sich jetzt nicht mehr entscheiden, welche von beiden Erzählungen ganz genau der Wahrheit entspräche; soviel sei gewiss, dass ein wenig gelungener Versuch in dieser Gattung, „Polyxena", von Schweitzer komponiert, hauptsächlich Benda bewog, sich gleichfalls hierin zu versuchen. Damit war der gute Schlichtegroll nun erst recht eingegangen, denn er verwechselte dabei „Pygmalion" und

---

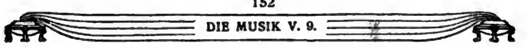
[1]) Welche Märchen bisweilen aufgetischt wurden, mag man aus Schletterers Buch: „Das deutsche Singspiel" Augsburg 1863 ersehen, wo allen Ernstes (S. 123) behauptet wird, das Melodrama habe sich aus dem Singspiel entwickelt und weiter (S. 125): Benda habe, durch Schweitzers „Alceste" (!!) angeregt, auf Mittel gesonnen, sich auszuzeichnen und Brandes zur Bearbeitung veranlasst!

[2]) Mus. Almanach, Berlin (1796).

[3]) Joh. Jakob Engel (1741—1802).

[4]) Hier liegt offenbar eine Verwechslung mit der „Medea" vor, die tatsächlich von Engel und Gotter herrührt, aber von der Mme. Seyler veranlasst wurde, nachdem die „Ariadne" schon aufgeführt war.

[5]) Nekrolog auf das Jahr 1799 (erst 1804 erschienen) S. 267.



„Polyxena". Das letztere Werk, das erst 1793 in Partitur erschien, nennt sich „lyrisches Monodrama" und ist für Gesang geschrieben.[1])

Dass Benda Rousseau's „Pygmalion" der Dichtung nach schon damals kannte, ist zweifellos, denn er hörte ja das Werk mit Schweitzers Musik am 15. November 1774 in Gotha; ob und wieviel er aber von Rousseau's Stilprinzipien wusste, ist sehr fraglich, und es käme hier vor allem darauf an, die verlorene Schweitzersche Musik zu kennen, von der er ja wohl sicher manches lernte. Dass er schliesslich Rousseau gegenüber etwas prinzipiell Neues schuf, werde ich noch im einzelnen klarlegen. Schon die Zeitgenossen warfen die Frage auf, inwieweit Benda von Rousseau abhängig sei. J. F. Reichardt[2]) schreibt darüber sehr inkorrekt:

„Benda, unbekannt mit Rousseaus Idee, fiel bei uns auf dieselbe Idee, wählte ein viel interessanteres Sujet in der Ariadne und bearbeitete es mit grossem Genie."

Mit mehr Recht, weil er nämlich die rein musikalische Seite der Sache im Auge behält, sagt Gerber in seinem Lexikon:[3])

„Er brachte Ariadne zwar erst im Jahre 1774, nachdem Rousseau schon einen Versuch dieser Art in Frankreich mit seinem Pygmalion gemacht hatte, aufs Theater, aber ohne selbigen zu kennen. Er ist also, die ungleich grössere musikalische Vollkommenheit an seinem Werk ungerechnet, der erste Erfinder dieser Art unter den Deutschen."

Das Beste indessen, was darüber gesagt wurde, schrieb Christian Gottlieb Neefe (1748—98), den wir noch als einen der bedeutsamsten Nachfolger Bendas kennen lernen werden, im Gothaer Theaterjournal:[4])

„Durch die Erfindung dieser Gattung, worinnen nur mit Gebärden und Stimme gesprochen und alles mit Musik begleitet wird, machten beide, Dichter und Komponist, doch der letztere mehr als der erste, in der Tat Epoche. Zwar hatte schon Rousseau die Idee zu einem solchen Spektakel durch seinen Pygmalion veranlasst, aber nur veranlasst. Sein Stück wie die von ihm selbst [?] dazu verfertigte Musik ist bloss pantomimisch. Und so steht oder konnte vielmehr seine Musik auch nicht in einem so genauen Verhältnis mit Handlung und Leidenschaften stehen, als des Herrn Benda Musik mit der Brandesschen Ariadne. Der Überlegenheit gar nicht zu gedenken, die Benda überhaupt als Komponist über Rousseau als Komponist hat und haben muss."

Am 27. Januar 1775 ging die „Ariadne" im Gothaer Schlosshoftheater mit Mme. Brandes und Bök zum erstenmal in Szene, und diese Aufführung, der sich im gleichen Jahr noch zehn weitere anreihten,[5])

---

[1]) Die Originalpartitur jetzt im Besitze von Fr. Nik. Manskopfs „Musikhistorischem Museum" Frankfurt a. M. Sie stammt aus dem Besitze E. Pasqué's und enthält eine längere Vorbemerkung von der Hand dieses Schriftstellers.

[2]) Musik. Kunstmagazin, Berlin 1782. S. 86.

[3]) 1790 I. S. 134.

[4]) 1. Stück 1777 S. 74. Der Artikel ist nicht mit vollem Namen unterzeichnet.

[5]) Nach dem von Hodermann zusammengestellten Repertoire am 1. Februar, 8. März, 24. April, 28. April, 10. Mai, 3. Juli, 14. Juli, 11. Sept., 28. Dez., im darauf-

bedeutete einen ungeheuren Erfolg für Benda und Mme. Brandes. So schreibt „Der deutsche Merkur": [1])

„Ariadne, ein Duodrama von Brandes, mit musikalischen Akkompagnements von Benda, ist ein Stück, das in Gotha ausserordentliche Sensation gemacht hat und worin Mme. Brandes als Ariadne den Beifall des dasigen Publikums mit dem Tonkünstler teilte und ihn vornehmlich durch die Kunst, die Leidenschaften zu nuanzieren, verdient."

Das „Gothaische Taschenbuch" [2]) meint ebenfalls:

„Es wurde durch die Vorstellung des musikalischen Duodrama auf dem Gothaischen Hoftheater die deutsche Bühne mit einer neuen Gattung des Schauspiels bereichert, das um so merkwürdiger ist, da bis jetzt sich dessen keine der ausländischen Bühnen rühmt und in seiner erstaunlichen Wirkung, von der nur Zuhörer sich deutliche Begriffe machen können, dem stärksten, was man auf dem Theater kennt, an die Seite gestellt werden muss.

Wer das Langweilige der einfachen Rezitative und das Unangenehme der den Arien unvermeidlichen Unverständlichkeit des Textes gefühlt hat, wird schon darin einen grossen Vorzug finden, dass hier der Schauspieler seine ganze Stärke im Deklamieren, das ganze Feuer seiner Aktion anbringen kann." [3])

Als Augen- und Ohrenzeuge berichtet auch A. v. Knigge: [4])

„Ich bin so glücklich gewesen, beide Stücke ‚Ariadne' und ‚Medea', als sie zum ersten Male in Gotha auf das Theater gebracht wurden, in sehr grosser Vollkommenheit unter Gotters, Bendas und Brandes Direktion selbst aufführen zu sehen und bin Zeuge davon gewesen, welche erstaunliche Wirkung sie hervorbrachten ... Beide sind reich an unübertrefflichen Schönheiten aller Art."

Die „Gothaischen gelehrten Zeitungen" schreiben: [5])

„Die musikalische Begleitung des Herrn Benda hat durchgehend die Bewunderung der Zuhörer davon getragen und den Verdiensten der übrigen Arbeiten dieses Tonkünstlers vollkommen entsprochen."

Und Joh. Friedr. Schink, nach Lessing der erste Theaterkritiker seiner Zeit, [6]) ruft begeistert aus: [7])

„Glücklicher Dichter, der mit diesem deutschen Amphion Hand in Hand sein Werk beginnen kann, sei deiner Unsterblichkeit sicher: Bendas Zauberkunst trägt dich auf geweihtem Flügel sicher ihrem Tempel entgegen. Ihm haben sich alle Tiefen der Natur aufgeschlossen, die Leidenschaften alle sich vor ihm entfaltet; alle hat er sie durchschaut, alle ihre Klänge und Töne gehört."

---

folgenden Jahre erschien sie noch viermal, 1777 gar nicht, 1778 und 1779 je einmal, doch waren an diesem auffälligen Rückgang die Theaterverhältnisse schuld.

[1]) 1775, erstes Vierteljahr. S. 184.

[2]) 1776. S. 103.

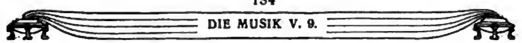
[3]) Gothaischer Theater-Kalender 1776. S. 104.

[4]) Dramaturgische Blätter, Hannover 1789. S. 501 f.

[5]) 10. Stück 1775.

[6]) Oberländer a. a. O. S. 175.

[7]) Dramaturg. Fragmente Wien 1782. I. S. 252.



Welchen Anteil an dem Erfolge Mme Brandes hatte, möge man den „Rhein. Beiträgen zur Gelehrsamkeit"[1]) entnehmen:

„Es war nicht Erstaunen aus Neuheit der Sache, nicht Beifall aus kalter Überlegung, aus Gründen oder Gefälligkeit entstanden, was so tiefes Schweigen durch den ganzen Saal verbreitete: es war ein unwillkürliches Gefühl, Teilnehmung an Ariadnes Schicksal, Hinreissung des Herzens durch Allmacht der Kunst. Dies war ein Tag des Ruhms für Mme. Brandes."

In der Tat war schon ihre äussere Erscheinung aufsehenerregend, denn sie war die erste Schauspielerin, die die einfache griechische Kleidung wieder auf die Bühne brachte.[2]) Ihr Anzug war von weissem, der Mantel von rotem Atlas, vollkommen in altgriechischem Geschmack und nach Winckelmanns Beschreibung und Zeichnungen alter Kunstwerke verfertigt, der Kopfputz von einer alten Gemme der Ariadne genommen. Das war in der Tat kein kleines Verdienst, denn wie schlimm es trotz dieses guten Beispiels noch später mit den Kostümen stand, möge man aus Schinks Schriften ersehen:[3])

„Heil jeder Ariadne, die in Wien von den Felsen stürzt, denn sie ersäuft gewiss nicht; die Weisheit des k. k. Theatralausschusses hat bedächtig dafür gesorgt, dass die Wellen sie nicht begraben können; der Steifrock, den er ihr um den Leib schnallt, wird sie sicher aufrechterhalten ... Wenn ihre Ariadnen und Medeen nur brav von Gold und Silber strotzen, wenn sie nur mit Quasten, Franzen und Flittern wie die Prachttiere belastet sind, wenn sie sie nur in einem mächtigen Steifrock spreizen lassen können, so meinen die weisen Herren alles getan, so meinen sie recht köstlich fürs Auge gesorgt zu haben. Es kann unter der Sonne nichts Abgeschmackteres gefunden werden als ihre Griechen und Römer: die Helden des Altertums werden zu Seiltänzern, die sich einem geneigten Publiko produzieren wollen, so bebändert, frisiert und eingepudert erscheinen sie."

Schon während der ersten Vorstellung wurde Mme Brandes von dem gerade anwesenden Maler Krause in einer ziemlichen Anzahl der auffallendsten malerischen Stellungen im Umriss aufgenommen; die vollendeten Zeichnungen wurden dem Herzog überreicht.[4]) Später hat sie dann der kursächsische Hofmaler Anton Graff (1736—1813),[5]) der die Berühmtheiten seiner Zeit zu porträtieren pflegte, gemalt. Danach ist ein vorzüglicher, von Joh. Chr. Brandes selbst publizierter Stich des pfälzischen Hofkupferstechers Heinrich Sintzenich in Mannheim, einem Schüler

---

[1]) 1781, VI. Heft, S. 539ff. Auch Ifflands Lob (Dram. Werke Leipzig 1798 I. S. 104) fällt ins Gewicht.

[2]) Hamb. Adresskomptoirnachrichten 84. Stück. Gothaische gelehrte Zeitungen 10. Stück 1775. Ephemeriden der Lit. und d. Theaters, Berlin 1786 IV. Band, 27. Stück. S. 3.

[3]) Dramaturgische Fragmente. I. Wien 1782, S. 275ff.

[4]) Brandes, a. a. O. S. 184.

[5]) Vgl. über ihn die Sammelwerke von Julius Vogel und Otto Waser (1903)

Bartolozzi's, angefertigt worden.[1]) Ein bedeutend kleineres Bild stellt Mme. Brandes als Ariadne, im Kostüm etwas davon abweichend, in einer Felslandschaft am Meer mit dem Schiff des Theseus im Hintergrund dar,[2]) und dieses mit der Uraufführung des Werkes fast gleichzeitige Bild geht wahrscheinlich auf die Originaldekoration zurück, steht aber künstlerisch dem Sintzenich'schen Stich bedeutend nach.[3])

Bei dem ungeheuren Erfolg des Werkes und der damaligen Rechtsunsicherheit auf literarischem Gebiete war es kein Wunder, dass sich bald unrechtmässige Vervielfältigungen einstellten, um so mehr, da das Werk über zwei Jahre lang nur im Manuskript vorlag, und so sah sich Benda denn Ende 1777 zu folgender Bekanntmachung[4]) veranlasst:

„Endesunterzeichneter hat nicht ohne gerechtes Missvergnügen in Erfahrung gebracht, dass von den beiden Duodramen Ariadne und Medea nicht nur Klavierauszüge, sondern sogar die Partituren an einigen Orten zum Verkauf angeboten werden. Da nun das eine wie das andere ohne sein Vorwissen (geschweige Beiwirkung oder Genehmigung) geschieht und sich hieraus mit Gewissheit abnehmen lässt, dass die Partituren flüchtig und inkorrekt zusammengeschrieben, die Klavierauszüge aber um so stümperhafter sein können, je mehr Erfahrung dazu gehört, eine solche Arbeit bei dieser von anderen musikalischen Werken beträchtlich abweichenden Gattung der Natur jenes Instrumentes gemäss einzurichten; so sieht er sich genötigt, das Publikum vor dergleichen unechten und unbefugt vertrieben werdenden Waren freundschaftlich zu warnen und zugleich bekannt zu machen, dass ehestens von ihm selbst veranstaltete Klavierauszüge beider Stücke im Druck erscheinen werden, die Partituren aber einzig und allein bei ihm unverfälscht und um billigen Preis zu haben sind.

Gotha, im Oktober 1777. Georg Benda."

Im Jahre 1778 erschien denn auch wirklich ein Klavierauszug[5]) unter dem Titel „Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama in Musik gesetzt von Georg Benda. Klavierauszug, Leipzig im Schwickertschen Verlage", der sofort von Götz in Mannheim wörtlich, doch mit Violin- statt Sopranschlüssel, nachgedruckt wurde. Man sollte nun meinen, dieser von Benda angeblich verfertigte Auszug müsse alles Notwendige enthalten. Aber im Gegenteil:

---

[1]) Hier reproduziert. Das Gemälde erregte auf der Ausstellung der Dresdener Akademie Aufsehen. Die am 1. März 1780 datierte Ankündigung Brandes' in N. Bibl. d. schönen Wissensch. 24. I. S. 317f. Vgl. auch Goth. Th. Kal. 1778 S. 75, Th. Kal. 1777 S. 255. Ein weiterer Stich nach dem Graffschen Gemälde von Berger ist mir unbekannt geblieben. (Lit.- u. Theaterzeitung 1782).

[2]) Theater-Kalender 1776.

[3]) Eine andere Szene aus Ariadne mit Mme Borchers und Herrn Opitz („Zurück ihr Griechen") findet sich im Taschenbuch für Schauspieler, Offenbach 1779. Auch sie geht auf die Seylersche Truppe, die damals in Mainz spielte und Sonntags in Mannheim gastierte, zurück.

[4]) Auch dem ersten Klavierauszug vorgedruckt.

[5]) Das Druckmanuskript (Kopistenhandschrift mit Autorenkorrekturen) im Besitz von Fr. Nik. Manskopf in Frankfurt a. M.

er ist schlecht und vermittelt nur ein durchaus unvollkommenes Bild der Partitur, deren beste Stellen er willkürlich verändert und verstümmelt. Das wies schon J. N. Forkel bald nach Erscheinen des Werkes[1]) genau im einzelnen nach, und er kam sogar zur Schlussfolgerung, Benda könne den Auszug unmöglich selbst verfasst haben. Dieser Auszug gab die Musik in der ursprünglichen, in Partitur nie gedruckten Fassung wieder, wie sie sich in kopierten Manuskriptpartituren und Stimmen zu Mannheim,[2]) Darmstadt[3]) (1778 bezeichnet), Berlin[4]) (2 Exemplare) und Wien[5]) in einigen Details abweichend findet. Die Originalpartitur älterer Fassung ist verschollen. Dagegen findet sich eine von Bendas Hand geschriebene Partitur-Reinschrift der zweiten Fassung unter dem Titel „Ariadne auf Naxos — Ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen von Georg Benda" (139 Seiten fol. obl.) in der Berliner Bibliothek,[6]) und diese umgearbeitete Partitur erschien 1781 mit deutschem und französischem Text als „vollständigere und verbesserte Partitur" mit einem hübschen, Apollo und die Musen darstellenden Titelkupfer von Geyser, ebenfalls bei Schwickert im Druck. Der entsprechende Klavierauszug („nach der neuesten verbesserten Partitur"), der diesmal ausdrücklich Benda als Bearbeiter nennt, aber nur eine dürftige Umarbeitung des so ungenügenden ersten darstellt, erschien 1782 daselbst. Im Jahre 1785 kam dann noch eine Partitur „zum Gesellschaftsgebrauch" (d. h. für Streichorchester ohne Bläser) heraus, die uns hier nicht weiter interessiert. Massgebend für uns ist die Berliner Originalpartitur und der mit ihr identische Druck von 1782. Die Instrumentation ist um eine zweite Oboe und eine zweite Bratschenstimme gegenüber der ersten Fassung bereichert, viele Zwischenspiele sind kürzer und prägnanter gefasst, mancher konventionelle Takt charakteristischer gestaltet und der Text vielfach im Rahmen der Zwischenspiele anders verteilt. Der Schluss erscheint wesentlich gekürzt.

Sehen wir uns nun das Werk näher an, so finden wir, dass es für ein aus Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern zusammengesetztes Orchester geschrieben ist, dem sich zum Schluss noch ein Paar Pauken und gelegentlich hinter der Szene 4 Trompeten[7]) gesellen.

---

[1]) Mus. Krit. Bibliothek 1779. III. S. 260 ff.

[2]) Theaterbibliothek.

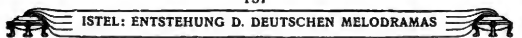
[3]) Hofbibliothek.

[4]) Königl. öffentl. Bibliothek.

[5]) k. k. Hofbibliothek.

[6]) Nach Dr. Kopfermanns Mitteilung aus Georg Pölchaus (1773—1836) Besitz, der bekanntlich eine Reihe der wertvollsten Manuskripte umfasste.

[7]) Viele Theater, die nicht soviele Trompeten besetzen konnten, arrangierten sich die Fanfare, wie aus den Stimmen ersichtlich. Die Besetzung der Streicher variierte sehr. Darmstadt z. B. hat 6 Stimmen (darunter eine Prinzipalstimme) für die erste,



„Bewunderung und Ehrfurcht nehmen meine ganze Seele ein, so oft ich nur eine Partitur von Benda vor mich nehme oder eine seiner Arbeiten aufführen höre. Seine Ariadne — welche glühende hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft! Wie so tief alles überdacht! Wie so tief alles im Innersten empfunden! Bald geht die Musik voraus, bald mit der Deklamation zugleich, bald hinter der Deklamation, um die Leidenschaft und die daraus entspringende Handlung vorzubereiten, zu unterstützen, zu erhöhen und fortzuführen, wenn der Schauspieler oder die Schauspielerin den inneren Drang selbst nicht mehr auszudrücken vermochte. Wie ist alles so neu und doch so wahr, so mannigfaltig und doch so übereinstimmend!"

So schrieb der Berufensten einer, Ch. G. Neefe, im Jahre 1777,[1]) und auch heute noch vermögen wir, sind wir nur urteilsfrei genug, diesem Urteil im wesentlichen zuzustimmen, denn in der Tat, in diesem Werke gibt sich eine erstaunliche Prägnanz der Erfindung und Sicherheit der Faktur sowie ein nicht gewöhnliches dramatisches Talent zu erkennen. Gerade die Kürze der Zwischenspiele stellt an die Erfindungs- und Gestaltungskraft des Komponisten die grössten Ansprüche, und Benda hat sie glänzend erfüllt.

Was Rousseau mit seinem „Pygmalion" eigentlich beabsichtigte, habe ich in meinem diesem Werke gewidmeten Buche[2]) gezeigt; ich musste dort scharf betonen, dass Rousseau keinesfalls als der Erfinder dessen, was wir heute „Melodram" zu nennen pflegen, anzusehen ist, ja, dass er die Gleichzeitigkeit von gesprochenem Wort und Instrumentalmusik ausdrücklich und mit den schärfsten Ausdrücken perhorreszierte.[3]) Rousseau sowohl, als auch der mit seinen Intentionen vertraute Coignet beschränkten sich daher auf relativ grössere Instrumentalzwischensätze, die nur den Zweck hatten, die Pantomimik des Schauspielers zu unterstützen. Benda dagegen geht in zwiefacher Beziehung weiter und schafft dadurch etwas prinzipiell Neues: zum ersten unterbricht er die Rede öfter und durch kurze Zwischensätze, die nicht immer der pantomimischen Begleitung, sondern sogar meist nur der musikalischen Erläuterung der vorangegangenen oder folgenden Worte dienen, und seine kurzen prägnanten Motive steigern sich je nach dem Grade der auszudrückenden Leidenschaft thematisch in durchaus freier Modulation und wiederholen sich leitmotivisch. Bendas „Ariadne" ist somit das erste musikalisch-dramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat. Da gibt es weder Arien noch Rezitative mehr: die Musik folgt ausschliesslich dramatischen Gesetzen. Ein Schritt nur — nämlich vom gesprochenen Wort zum gesungenen — und Benda wäre der Schöpfer des modernen

ebensoviel für die zweite Violine, 2 Viola- und 3 Basstimmen; Berlin nur 3 erste, zwei zweite Violin- zwei Viola- und eine Basstimme.

[1]) Goth. Theaterjournal 1. St. 74.

[2]) Vgl. oben.

[3]) Vgl. insbesondere Exkurs No. 2 auf S. 72 meiner Arbeit.

Musikdramas geworden. Und merkwürdig, dieser Schritt, den Benda nicht machte, wurde von einem unbekannten Italiener ausgeführt: in der Dresdener Hofbibliothek findet sich eine höchst rätselhafte Partitur, die nichts anderes ist, als eine wörtliche italienische Übersetzung des Brandes'schen Textes, gesungen zu Bendas Musik, an der nichts geändert wurde, und zu der nur Rezitative hinzugesetzt sind. An allen Stellen, wo Benda zur Musik sprechen liess, wird hier zur gleichen Musik (gewissermassen im obligaten Rezitativ) gesungen, und so erhebt sich der Schluss wirklich zu musikdramatischer Grösse. Ich gebe als Beispiel die ersten (der in Es-dur schliessenden Ouvertüre unmittelbar folgenden) Takte und bemerke, dass sowohl Theseus (wohl von einem Kastraten gesungen) wie Ariadne und die Orcade Altpartieen sind:

No. 1.

Theseus. Ve-der-la io vog-lio una sola vol-ta an-cora, l'estremo ad-di - o vo dar - le.

tutti usw.
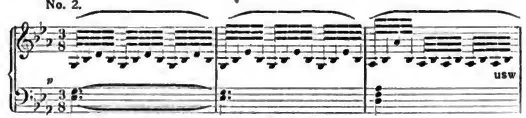
Die Partitur trägt den Titel: „Teseo ed Arianna, Duodrama del Signor Georgio Benda, Maëstro di Capella di S. A. il Duca di Sassonia-Gotha“ Rechts oben in der Ecke steht der Name Sacchetti. Wer dies gewesen,[1]) wie der Betreffende auf die so fruchtbare Idee gekommen, ob die Partitur je aufgeführt worden, woher Fürstenau, aus dessen Besitz das Manuskript

[1]) Ich vermute, die einst berühmte Altistin Bianca Sacchetti (Bianchetta), über deren Lebenslauf nichts näheres bekannt ist (vgl. Schilling, Encyclopädie der musik. Wissenschaften. Neue Ausgabe. Stuttgart 1840. 6. Band. S. 110). Für sie schrieb nämlich Haydn im Jahre 1789 die Kantate Arianna a Naxos mit Klavierbegleitung, die ebenfalls in Es-dur beginnt. (vgl. C. F. Pohl, Jos. Haydn. Leipzig 1882. 2. Band. S. 237, wo allerdings der Name Sacchetti nicht vorkommt.)

stammt, es hatte —, nichts war zu ermitteln. Und so ist denn ein genialer Gedanke vergessen worden, während im darauffolgenden Jahrhundert das auch ihm zugrunde liegende Prinzip sich die Welt eroberte.

Der zweite Punkt, in dem Benda etwas prinzipiell neues schuf, besteht in der erstmaligen Verwendung von gesprochenem Wort und Instrumentalmusik zu gleicher Zeit. Benda ist also der Erfinder des Melodramas im modernen Sinne, und auf diesem melodramatischen Element beruhte auch die unerhörte Wirkung, die das Werk auf sein erstes Publikum hervorbrachte. Aber das Nebeneinander von Musik und Deklamation entwickelte sich hier naturgemäss erst aus dem Nacheinander. Das erste Beispiel dieses Gebrauchs zeigt das deutlich und lässt es zunächst im Unklaren, ob der Komponist wirklich mit Absicht eine Neuerung einführen will oder nicht. Wenn nämlich Theseus spricht, während hinter der Szene Fanfaren ertönen, so stellt dies eine zufällige Verbindung von Rede und Musik dar, wie sie sicherlich auch schon früher im rezitierten Schauspiel sich ergeben hatte — man braucht nur z. B. an die Schlachtenszenen im letzten Akt des „Julius Caesar" zu denken. Allein Benda hatte, wie sich aus den Partituren der ersten Fassung und sogar aus der Originalpartitur zweiter Fassung ergibt, ursprünglich noch den Theseus an dieser Stelle in der (Achtel-) Pause zwischen der Fanfare sprechen lassen, während er hingegen in der gedruckten Partitur ausdrücklich hinzufügt: „Dies sagt er unter dem Schall der Trompeten, die sich in der Ferne hören lassen." An der zweiten Stelle ist der gleichmässige Gebrauch von Musik und Deklamation auch noch gewissermassen motiviert, obgleich hier schon die Begleitmusik aus der realen Sphäre, der die Fanfaren angehören, in die ideale des Orchesters, das freilich hier ein Naturgeräusch imitiert, aber damit auch zugleich stilisiert, gerückt ist. Während nämlich die Musik dieses Brausen tonmalerisch darstellt, fragt Ariadne („unter der Musik", wie Benda ausdrücklich vorschreibt): „Was bedeutet das Brausen im Walde?"

No. 2.
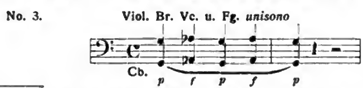


„Was bedeutet das Brausen im Walde?"

Hier richten sich Musik und Deklamation nicht nach einander, und es wird nur eine ungefähre Gleichzeitigkeit erstrebt; um so interessanter sind die nachfolgenden Stellen der Art, die durch Verbindung des Klangcharakters der Stimme mit gewissen instrumentalen Effekten absichtlich die Wirkung des Grausigen zu verstärken suchen. So tremolieren die Streicher auf drei

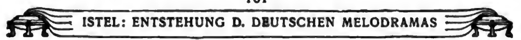
gehaltenen Akkorden, die jedesmal bei den hervorgehobenen Worten wechseln: „Ach nicht diese langsame Todesangst, nicht diesen unaufhörlichen Tod! Endiget meine Qualen! Vernichtet mich durch eure Blitze!" Auf das Wort „Blitze" tritt dann ein erregtes d-moll-Allegro ein, während vorher Benda bemerkte: „Sie fährt bei dieser Stelle ununterbrochen unter den Haltungen der Musik fort, und die Musik richtet sich nach den untergelegten Worten." Benda und seine Nachfolger kennen überhaupt nur diese zwei Arten der Verbindung von Musik und Deklamation; die dritte Art, wobei sich die Deklamation rhythmisch geregelt nach der Musik zu richten hat, eine Verwendung, die das moderne Melodrama fast ausschliesslich bevorzugt, ist erst neueren Ursprungs und geht auf C. M. v. Weber („Preziosa") zurück.[1]) An einer weiteren ähnlichen Stelle heisst es: „Die blasenden Instrumente halten die ganze Note so lange aus, bis die Worte ‚Horch, welch Geheul' ausgesprochen sind." Am interessantesten sind jedoch die zehn letzten Takte des Werkes, wo Ariadne unter fortdauernder Sturm- und Gewittermusik Verzweiflungsrufe ausstösst, bis sie schliesslich ins Meer stürzt. Auch hier fügt Benda ausdrücklich hinzu: „Sie fährt unter der Musik fort." Damit nun aber Deklamation und Musik sich nicht gegenseitig hemmen, lässt Benda ersterer völlig freien Spielraum und gibt in der Musik einen Takt zu, der solange wiederholt wird, bis Ariadne ins Meer stürzt; in diesem Moment führt die Musik einen Gang aus, der das Herabstürzen malt, worauf nach einigen Takten das Werk zum Abschluss kommt.

Überhaupt nimmt die musikalische Malerei in dem Werke einen breiten Raum ein. Das Toben des Meeres, das Zucken der Blitze, das Heulen des Sturmes, das Brausen des Waldes, das Aufgehen der Sonne findet ebenso seinen treffenden Ausdruck, wie das Seufzen der verlassenen Ariadne, das Wallen ihres Busens und das sie überwältigende Grauen in der Einöde. Da ich über die Tonmalerei noch im Zusammenhang sprechen werde, will ich hier nur einer Stelle gedenken, die um so merkwürdiger ist, als sie sich ausschliesslich in der alten Fassung der Partitur befindet und die Gründe, die Benda zu ihrer Umarbeitung (in diesem Fall: Verschlechterung) veranlassten, nicht recht ersichtlich sind — er müsste gerade um jeden Preis haben kürzen wollen. Zu den Worten der Ariadne „Der Löwe brüllt" ertönt ein charakteristisches Motiv:[2])
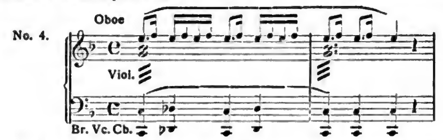


[1]) Ein derartiger Versuch Neefes in seiner autographen „Sophonisbe"-Partitur blieb ohne praktische Wirkung, ist auch nie im Druck erschienen.

[2]) Man wird unwillkürlich dabei an den Wurm Fafner erinnert.
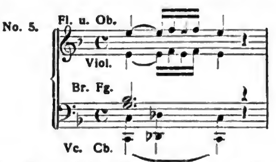


Wenige Takte später heisst es nun: „Du jagst im fernen Tale nach Löwen und Tigern und verlässt Deine Ariadne, die für Deine Seele zittert,“ — und diesen Worten folgten zwei Takte, deren erste Fassung man im folgenden Notenbeispiel findet:

No. 4.



Wie vortrefflich spiegelt die über dem Tremolo der Violinen wimmernde Oboe die zitternde Ariadne wieder, während dazu in den Bässen das dumpfe Gebrüll des Löwen ertönt — ein Kabinetstückchen musikalischer Malerei, das Benda leider in der neuen Fassung bis zur Unkenntlichkeit entstellt hat:

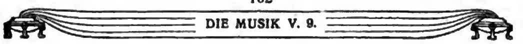
No. 5.



Hier schon fällt die Verwendung des gleichen Motivs zur Charakterisierung des brüllenden Löwen auf, sehen wir aber näher zu, so finden wir in der „Ariadne“ eine ganze Reihe von leitmotivischen Bildungen,[1]) die freilich noch nicht im modernen Sinne, psychologisch abgewandelt, verwendet werden, und mehr der Grétryschen Art des Erinnerungsmotives[2]) ähneln (vielleicht von diesem beeinflusst?), also meist wörtlich — sogar in der gleichen Tonart — wieder auftauchen, aber doch schon hie und da interessante Modifikationen aufweisen. Gleich das Vorspiel, das keine Ouvertüre im eigentlichen Sinne, sondern mehr eine Einleitung zur ersten Szene darstellt, bringt nach zwei Takten feierlichen Ernstes ein Motiv, das offenbar die Entschlossenheit des Theseus charakterisiert und mit seinen rollenden 64stel des öfteren in diesem Sinne — auch etwas verändert als Bassfigur — wiederholt wird, während das sich anschliessende synkopierte

[1]) Da die Partitur der „Ariadne“ gedruckt zugänglich ist, kann ich mir die Wiedergabe einer grösseren Anzahl von Notenbeispielen daraus hier ersparen.

[2]) Ansätze dazu finden sich schon in den Ritornellen Monteverde's.



Motiv ebenso wie das zweite durch den Wechsel von forte und piano ausgezeichnete wohl auf Ariadne sich beziehen. Die Ouvertüre wird dann stückweise als Einschiebsel zwischen den Monolog des Theseus verwendet und später mit kleinen Abänderungen bei der Klage der Ariadne „hier bin ich nun verlassen" wiederholt. Auch das Ariadnens Lieblichkeit symbolisierende D-moll-Motiv der Solo-Oboe („und ich sollte sie verlassen") taucht (in gleicher Tonart) wieder auf, wenn Ariadne den Namen des Ungetreuen im Schlafe ruft. Ein weiteres Motiv der Solo-Oboe, die auch hier Ariadnen beigegeben ist, kehrt jedoch bei seiner Wiederkehr eine Stufe höher wieder. (Ariadne regt sich und seufzt [C-dur]; er will abgehen, bleibt stehen und sieht sie mit Wehmut an [D-dur].) Dass das Trompetensignal dreimal wörtlich wiederholt wird, versteht sich aus technischen und ästhetischen Gründen von selbst. Eine wie eine Vorahnung der Beethovenschen „Szene am Bach" klingende liebliche Stelle, welche die Wonnen des Liebesglückes malt („Diese Insel war unsrer Liebe Elysium"), ist bei der Wiederholung (zu den ersten Worten der erwachenden Ariadne) ebenfalls wörtlich beibehalten. Anders steht es dagegen mit den Motiven des Gewitters:

No. 6.

usw.

und des Blitzes:

No. 7.

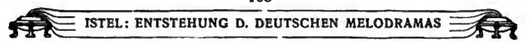


die im letzten Drittel des Werkes häufig wiederkehren und dann des Öfteren etwas verändert sind.

Dass die „Ariadne" binnen kurzer Zeit in Gotha zehn Aufführungen erlebte, wurde bereits erwähnt. Von ihrer grossen, nachhaltigen Beliebtheit auf den übrigen Bühnen mögen folgende Daten zeugen: in Berlin wurde das Werk am 23. August 1776 zum erstenmal unter Döbbelin gegegeben und 35 mal wiederholt; ja, der Andrang war so gross, dass die Vorstellungen ins Monbijou-Theater verlegt werden mussten.[1]) Bis 1833 fanden noch weitere 49 Vorstellungen statt. In Hamburg war das Werk nächst dem „Hamlet" das beliebteste Repertoirestück. Am 6. September 1776 zum erstenmal mit Dorothea Ackermann und Brockmann gegeben, wurde es im gleichen Jahre noch 7 mal wiederholt.[2]) In Mannheim, wohin

[1]) A. E. Brachvogel: Geschichte d. kgl. Theater in Berlin 1877. I. S. 272.

[2]) Vgl. J. F. Schütze: Hamburg. Theatergeschichte 1794. S. 450, sowie Litzmann: Fr. L. Schröder, Hamburg 1894, II. S. 240.



sich Seyler später wandte, kam die „Ariadne“ in den Jahren 1778—1803 19 mal zur Aufführung,[1]) zuerst mit Minna Brandes.[2]) Dass Schikaneder, der Dichter der „Zauberflöte“, in Stuttgart 1778 den Theseus spielte, sei der Merkwürdigkeit halber registriert. In Weimar liess Goethe das Werk während seiner Direktion von 1793—1814 12 mal aufführen, wobei man berücksichtigen muss, dass 1793 die Monodrambewegung schon stark abgewirtschaftet hatte.[3])

Dennoch hielt sich das Werk bis tief ins 19. Jahrhundert hinein und wurde später noch in Berlin und München, wie vorhandene Partituren beweisen, in einer ziemlich willkürlichen Neubearbeitung und Instrumentierung von H. L. Ritter von Spengel gegeben.[4])

Ein Reihe von Urteilen aus späterer Zeit will ich hier noch anführen:

C. F. D. Schubart schrieb während seiner Gefangenschaft auf der Festung Hohenasperg (1777—1787):[5])

„Benda hat noch dies ganz eigene, dass er, gegen das Herkommen, den Kontrapunkt auch im dramatischen Stil anwendet. Er war der erste, der die musikalischen oder deklamatorischen Dramen in Aufnahme brachte und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodieen hob. Diese seine grosse Erfindung ist unter dem Namen Melodram bald in ganz Europa mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden. Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage, jedes Komma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung, jedes auflodernde oder sinkende Gefühl des Deklamators; jede kaum merkliche Verflössung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht, sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluten zu tragen.“

Reichardt berichtet 1782:[6])

„Briefe aus Gotha und Leipzig verkündeten mir die Erscheinung der Ariadne. Da entstanden bei mir allerlei Räsonnements von unnatürlicher, übeltönender Vereinigung der Rede und Musik, von unzeitiger Unterbrechung der Handlung durch Zwischenspiele usw. . . . Die Ouvertüre hub an . . . Des Vorhangaufziehens war ich mir, hingerissen durch die unaussprechlich herrliche Ouvertüre, schon kaum halbbewusst; so war das Stück zu Ende und ich stand, von namenlosen Gefühlen durchdrungen, hin und hergeworfen, meiner selbst unbewusst, wie angezaubert da . . . Hinterdrein, da ichs zehn-, zwölfmal gesehen hatte, da beobachtete ichs wohl, dass an jenen Einwürfen, die die Spekulation macht, wohl etwas wäre, aber Bendas Genie

[1]) Nach dem alphabetischen Repertoire bei Dr. Friedr. Walter: Archiv und Bibliothek des grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Leipzig 1899. II.

[2]) Pichler: Chronik des Theaters in Mannheim. S. 44.

[3]) Die Daten der Erstaufführungen sind von Brückner (Sammelbände der Int. M. G. 5. Jahrgang. S. 609f.) zusammengestellt.

[4]) Die Originalpartitur in der Berliner Bibliothek; ein weiteres Exemplar in der Münchener. Der genaue Zeitpunkt ihrer Entstehung und Aufführung ist nicht festzustellen; ich vermute ca. 1850.

[5]) Gesammelte Schriften Stuttgart 1839, V. S. 120f.

[6]) Musik. Kunstmagazin. S. 86.

hat einen solchen Zauber über das Ganze gegossen, dass die Wirkung seiner Musik bei jedem Menschen von Gefühl alles Räsonnement bei weitem überstimmt."

Und im „Musikal. Almanach 1796" schreibt er:

„Eine so echt genialische Musik war in den Mauern unserer deutschen Schauspielhäuser noch nicht erschollen. Ganz Deutschland weiss auch, welch allgemeine im deutschen Publikum bis dahin unerhörte Wirkung sie von Wien bis Hamburg, von Berlin bis Mannheim und auf allen grossen und kleinen Theatern hervorgebracht."

Gerber sagt in seinem Lexikon:[1])

„Wem ist nicht beim Anhören seiner ‚Ariadne auf Naxos' Furcht und Freude, Leben und Entsetzen angekommen? Wer ist nicht aus sich selbst gesetzt worden? Er brachte das Duodrama, worin nicht gesungen wird, wo aber das Orchester gleichsam den Pinsel beständig in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszumalen, welche die Deklamation des Acteurs beseelen."

Weitere Urteile von Michael Kelly[2]) und D. Huber[3]) wörtlich anzuführen, kann ich mir versagen. Der Erfolg der „Ariadne" reichte sogar über die Grenzen des heiligen römischen Reiches deutscher Nation hinaus. Am 20. Juli 1781 wurde das Werk mit Mr. Michu und Mme. Verteuil in französischer Sprache[4]) unter der Direktion Bendas an der „Comédie italienne" zu Paris aufgeführt. Reichardt[5]) spricht davon, dass die Königin Marie Antoinette, der die „Ariadne" von Wien aus bekannt gewesen, zweimal persönlich an Benda geschrieben und ihn eingeladen habe. Es fehlt jedoch hierfür jeglicher Anhaltspunkt. Nach Schlichtegroll schrieb eine Mme. Zernitz, die durch Gotha nach Paris reiste, öfter an Benda, er solle sein Werk selbst dirigieren. Trotzdem Zachariä in seinen „Tageszeiten"[6]) singt:

„Und Benda von ewigem Nachruhm
Fasst den gewaltigen Bogen. Die Herzen schmelzen und neidisch
Hören die Welschen ihm zu."

scheint der Erfolg nicht den Erwartungen entsprochen zu haben. Nach Schlichtegroll war der Beifall geteilt, Fétis[7]) behauptet sogar, das Werk habe gar keinen Erfolg gehabt („n'ayant point eu de succès"). So schlimm war es nun jedenfalls nach den vorliegenden Berichten nicht, wenn auch die Franzosen das Werk scharf kritisierten. Grimm[8]) schreibt darüber:

„Quoique Arianne abandonnée n'ait pas eu à Paris le succès éclatant que son traducteur nous assure qu'elle a eu et qu' elle a encore sur tous les théâtres du Nord;

---

[1]) 1790. I. S. 134 f.

[2]) Lebenserinnerungen (1764—1826) Allg. Mus. Ztg. 1880, S. 325.

[3]) „Tamira" nebst einer Abhandlung über das Melodram. Tübingen 1791. S. 81.

[4]) Arianne abandonnée dans l'île de Naxe, mélodrame, traduit par Du Bois, Paris, Bonnet 1781.

[5]) Mus. Kunstmagazin Berlin. 1782. S. 87.

[6]) Forkel: Kritische Bibliothek III. S. 346.

[7]) Biographie universelle I. S. 235.

[8]) Correspondance litt. (Edition Garnier) XII. S. 534.

quoiqu'on ait trouvé la scène longue et même un peu monotone, on y a remarqué plusieurs beaux mouvements, des traits d'une poésie vive et passionée. La musique sans avoir cette élégance de style contenue qui semble n' appartenir qu'aux maîtres de l'école italienne est faite avec chaleur et pleine d'expression: elle est sûrement fort superieure aux deux musiques du Pygmalion de Rousseau."[1])

Eine sehr ausführliche, $6^1/_2$ Seiten umfassende Besprechung brachte der „Mercure de France".[2]) Feinsinnig wird hier die dramatische Schwäche der Dichtung eingehend nachgewiesen und ihr die Leidenschaft des Rousseau'schen „Pygmalion" gegenübergestellt. Dann fährt der Kritiker fort:

„Nous ajouterons que, si ce genre a des difficultés, c'est pour le musicien, parceque la necessité, où il se trouve, de ne pas faire languir l'action ne lui permet que très rarement de développer ses motions, parcequ'il est forcé de jeter de temps en temps cà et là quelques traits tout au plus indicatifs de ces idées et le plus souvent vagues et sans aucune expression. Heureux quand il rencontre une situation qui, obligeant l'acteur au repos, laisse au compositeur la liberté de donner une marche à son style.

C'est ce qui est arrivé à Mr. Benda dans son Arianne où l'on trouve d'ailleurs une belle facture, beaucoup d'harmonie et l'art de rendre de grands effets par des moyens simples et sagement combinés. On y distingue aussi de temps en temps des traits de mélodie, mais rares, appartemment parceque ce sujet n'en comportait qu'un petit nombre.

Au total: Mr. Benda a paru digne du succès qu'il a eu en Allemagne et on a regretté qu'un musicien de son mérite ait paru si tard en France."

Tatsächlich hat also Benda bei den Franzosen Anklang gefunden, und er selbst bezeugt dies (allerdings einige Jahre vor der ersten Pariser Aufführung) in einer Zuschrift an das Theaterjournal,[3]) das im Anschluss an Rousseau's „Pygmalion" behauptet hatte:[4])

„Ein berühmter französischer Schauspieler, dem man eine Übersetzung der Ariadne geschickt hatte, sagte: ‚Vielleicht ist diese Epoche auch bald in Deutschland vorbei'."

Die selbstbewusste Antwort Bendas hierauf ist jedenfalls von Interesse:

„Lächerlicher Schluss eines berühmten französischen Schauspielers, dessen Einbildungskraft sich nicht einmal aber über das, was Pygmalion ist, erstreckt, weil er nach diesem Versuche das ganze Fach beurteilt. Wenn dieser angeblich berühmte französische Schauspieler sich von dieser Art Begriffe machen wollte, so hätte er sie nicht in Paris auf seiner Stube oder während der Vorstellung des Pygmalion, sondern vielmehr in den Parterren zu Gotha, Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg sammeln sollen, wo das erste deutsche Duodrama, Ariadne, mit allgemeinem Beifall aufgenommen und allein zu Berlin 30mal aufgeführt worden ist. Ja, was sage ich? Nicht den Deutschen allein hat Ariadne gefallen, sie hat auch den in Deutschland befindlichen Franzosen gefallen, ja sogar auf dem französischen Theater zu Berlin gefallen, wo

[1]) Natürlich sind hier Coignet's und Baudron's Kompositionen gemeint.

[2]) 28. Juillet 1781. S. 178.

[3]) 1777, 3. St. S. 17.

[4]) 1777, 2. St. S. 143.

dieses Stück doch jämmerlich verhunzt wurde. Wie geht das zu, wenn es wahr ist, dass den Franzosen diese Gattung überhaupt nicht gefällt? Fiel denn die Vorstellung der Medea weniger glücklich aus? Und wenn, wie ich doch nicht gewiss weiss, einige andere Versuche nach Ariadne und Medea minder glücklich waren, lag da die Schuld in der Natur und dem Wesen der Gattung oder nicht vielmehr in der Ausarbeitung oder der Vorstellung? Und ist nicht endlich das neueste Produkt dieser Art, Cephalus und Pocris,[1]) nach den öffentlichen und Privatnachrichten in Hamburg mit allgemeinem Beifall aufgeführt worden? Nach drei Beispielen haben wir unserem berühmten französischen Schauspieler weiter nichts zu sagen, als dass sich dieses Fach ein ebenso langes Dasein als jede andere dramatische Gattung zu versprechen habe, so lange gewisse Dichter und Tonsetzer jenes, sowie diese, ihrer Bearbeitung und Vervollkommnung nicht unwürdig achten werden. G. Benda."

Der grosse Erfolg der „Ariadne" veranlasste natürlich Spassmacher zu Parodieen.[2]) Die eine dieser Parodieen, von Joachim Perinet in Wien herrührend und von Satzenhoven komponiert, ist in Textbuch[3]) und Klavierauszug[4]) gedruckt. Sie ist ein Kind echten Wiener Humors. Der musikalische Scherz besteht darin, dass Bendas Malerei travestiert und übertrieben ist oder dass zu ernsten Stellen Ländler und Gassenhauer („Ei, du lieber Augustin") etc. gespielt werden. Dazwischen werden Kuplets gesungen. Natürlich endigt das Stück nicht tragisch. Nach den letzten Brandes'schen Worten der Ariadne heisst es: „sie tanzt den Berg hinunter und legt sich langsam ins Wasser". Und nun gibts ein tolles burleskes Nachspiel: Theseus kommt mit den Griechen, die er beim Schopf gepackt hat, zurück, Ariadne erhebt sich aus dem Wasser, und nach einer grossen Versöhnungsszene versichern sie: sie seien „ewig ein' Seel' und ein Leibchen". Ariadne aber ruft aus: „Meinen Theseus kann ich küssen, ich will nix von Wasser wissen", worauf sie in die „Sieben Churfürsten" (ein Gasthaus in der Leopoldstadt) zu Bratel und Wein unter Gesang und Tanz abziehen. Sehr witzig verspottet Perinet namentlich auch den Hauptfehler des Stückes, die schwächliche Motivierung des Theseus-Abschieds und die klägliche Gestalt des Helden selbst. So lassen die Griechen aus dem

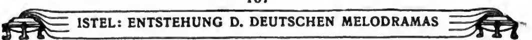
---

[1]) Von Reichardt.

[2]) Von einer ernsten Nachahmung berichten die Gothaer gelehrten Zeitungen 1778, S. 376 aus Amsterdam: „Herr Just hat das bekannte Duodrama Ariadne auf Naxos nach einer neuen französischen Übersetzung komponiert, und im künftigen Monat Julius wird solches zu Paris aufgeführt werden. Wir haben diese Nachricht aus einem Brief des Herrn Just an einen seiner hiesigen Freunde gezogen."

[3]) Ariadne auf Naxos, travestiert. Ein musikalisches Quodlibet in einem Aufzuge mit neuen Musiktexten von Joachim Perinet, Dichter und Mitglied der k. k. privil. Schaubühne in der Leopoldstadt. Die Musik von Herrn Satzenhoven. Wien 1803.

[4]) Die travestierte Ariadne auf Naxos, eine musikalische Laune oder Quodlibet als Drama in einem Aufzuge fürs Fortepiano von Friedrich Satzenhoven. Wien bei Joseph Ecker auf dem Graben.



Schiffe statt der Trompetenfanfaren ein lustiges Kneiplied ertönen, dem natürlich der wackere Theseus nicht widerstehen kann, und er selbst betont immer, was er für ein Kerl sei: „Ich hab' kein Kurasche, drum bin ich kein Held“ usw. Das Textbuch ist schon ähnlich der Art Offenbachs gehalten, doch herrscht statt der Pariser Lascivität noch der harmlosere Wiener Humor.

Eine zweite Parodie: „Ariadne auf Naxos, ein tragikomisches Triodrama“ von August von Kotzebue[1]) ist dagegen sehr schwächlich. Sie ist aus albernen und plumpen, meist geradezu schlüpfrigen Witzen zusammengesetzt, und die literarischen Gegner Kotzebues, besonders Schlegel mit seiner „Lucinde“, bekommen manchen Seitenhieb ab. Ich bezweifle sehr, dass diese Parodie, zu der die Bendasche Originalmusik gespielt werden sollte, überhaupt je zur Aufführung kam. Eine weitere 1777 anonym erschienene Parodie „Theseus ohne Ariadne auf Naxos“[2]) habe ich nicht aufgefunden.

---

[1]) Grätz 1805.

[2]) Verzeichnet bei A. Köster: „Das lyrische Drama“ (Preussische Jahrbücher 68. 188 ff.)

Fortsetzung folgt





DIE VERVOLLSTÄNDIGUNG VON MOZARTS GROSSER C-MOLL MESSE
DURCH ALOIS SCHMITT IN IHREM WERDEGANG NACH AUTHENTISCHEN QUELLEN DARGESTELLT

von Ernst Lewicki-Dresden-Plauen

Schluss[1]

Ich hatte Schmitt über das hier in Frage stehende Kyrie K. 323, das jetzt das „et resurrexit" der grossen Messe bildet, alles historisch Überlieferte mitgeteilt, doch war er jedenfalls damals noch zu angegriffen von seinem Unfall, um alles das zu lesen, und so schreibt er am 10. September:

„Ihre Äusserung betr. des ‚resurrexit' verstehe ich wiederum nicht. Mein Kopf ist wohl schwach geworden. Sie sagen: ‚jetzt bin ich überzeugt'. Wovon? Dass das Stück nicht auf Kyrie komponiert ist? Die ganze Geschichte Stadler-Fuchs, wie Sie sie mir jetzt mitteilen, steht auf sehr schwachen Füssen und bestärkt mich in meiner Annahme."[2]

Soweit unsere auf die Messenarbeit bezügliche Korrespondenz aus dem Sommer 1900. Nach der Rückkehr musste sich Schmitt noch einige Zeit sehr schonen und konnte sich wenig mit der Messe beschäftigen. Doch es dauerte nicht lange, so zog es ihn wieder zu dem Werke, und wir kamen immer wieder auf das „Credo" zu sprechen. Schmitt machte dabei gelegentlich die Bemerkung, dass das gewählte „Crucifixus" aus K. 139 doch nicht würdig genug sei, um in dieser Messe Platz zu finden, und so brachte ich ihm eines Sonntags im November 1900 die erstmalig in der Gesamtausgabe veröffentlichte Chorskizze „zu einem Requiem", Köchel, Anhang No. 21, einen kurzen Satz in c-moll für vier Singstimmen mit Instrumentalbass, dessen Autograph ich später auch in der Berliner Bibliothek eingesehen habe, als ich mir die herrliche Originalhandschrift der c-moll Messe von Dr. Kopfermann zeigen liess. Schmitt überflog den kurzen Satz, der als Text stellenweise die Worte: „Lacrimosa qua resurget ex favilla" enthält und erklärte ihn sofort für eine würdige und

[1]) Vgl. II. Mozart-Heft der „Musik" (Jahrg. V, Heft 7).

[2]) Vgl. hierzu die bei Köchel 323 in der Anmerkung wiedergegebene Mitteilung Stadlers vom 30. April 1809.

passende Unterlage zu einem „Crucifixus". In einigen Tagen hatte er das Stück instrumentiert und den Text unterlegt. Da nun aber eine Transposition (nach d-moll) hier nicht möglich war, musste auch die des „Resurrexit" wieder fallen und dieser Satz leider nach C-dur zurückwandern. Damit war die Tonartenfrage wieder akut geworden, und es musste nun nach dem „et in spiritum sanctum" (G-dur) die Es-dur Tonart eintreten, um den c-moll Charakter des Werkes auch in der Mitte besser zu wahren. Zudem verwarf Schmitt nun auch das Stück, das bisher das „et unam sanctam" ersetzte (aus K. 66) als zu unbedeutend. Da ich gelegentlich einmal vorgeschlagen hatte, man könnte an dieser Stelle zweckmässig beim „et unam sanctam" auf das erste Credomotiv zurückgehen, nahm Schmitt das vorerwähnte Es-dur Kyrie (K. 322) und verschmolz es in glücklichster Weise mit dem Credo-Anfang, indem er an Stelle des Originaleinganges zu K. 322 das charakteristische erste Credothema der Messe, aber im $^4/_4$ Takt dargestellt, benützte und dem „et unam sanctam" den zweimaligen Ausruf „Credo" (Es-dur-c-moll) voranschickte. Zudem wandelte er das Tempo des ursprünglichen Largo von K. 322 durch Verdoppelung der Zeitwerte der Noten in „Allegro maestoso", d. h. das Tempo des ersten Credo um und gewann somit einen durch inneren Anschluss an den Anfang für die Einheitlichkeit des ganzen Credoteiles sehr wichtigen Satz. Bei der letzten Wiederholung der Worte „et exspecto resurrectionem" wob Schmitt einen kleinen Abschnitt aus dem Credo der C-dur Messe (337) ein, worauf noch ein neu komponierter Anhang von einigen Takten folgt als notwendige Überleitung zur Fuge „et vitam venturi", ähnlich wie ja auch die letzten vier Takte des „Crucifixus" mit dem tiefen C des Chores vor dem Jubel des „et resurrexit" ganz von Schmitt herrühren, eine Stelle, die noch stets Bewunderung erregt hat. Gerade der Satz: „Credo in unam sanctam", der vielleicht die meiste Mühe und Arbeit verursacht hat, wurde in der eingangs erwähnten Kritik scharf getadelt, und hier musste Schmitt den schweren Vorwurf der Pietätlosigkeit erfahren. Solcher Tadel muss verstummen, wenn man sieht, auf welchem vielverschlungenen Wege Schmitt endlich dazu gekommen ist, den fraglichen Abschnitt so zu gestalten, dem übrigens von manch anderer Seite auch schon gebührendes Lob zuteil geworden ist.

Noch zu erwähnen ist die nun notwendig gewordene Orchesterüberleitung vom G-dur Satz „Et in spiritum sanctum" zum eben besprochenen Es-dur Chor, zu der ich drei verschiedene Fassungen in Schmitts Handschrift besitze. Die letzte, mit der Schmitt selbst immer noch nicht ganz zufrieden war,[1]) entstand erst n a c h der Dresdener Erstaufführung Ende

[1]) Schmitt hat mich s. Z. noch beauftragt, bei einer künftigen Neuausgabe der Partitur dafür zu sorgen, dass die G-Harmonie am Anfang der Überleitung noch

April 1901. Er kam eines Abends zu uns, setzte sich ans Klavier und spielte zwei neue Übergänge. Davon sollten wir, meine Frau und ich, einen auswählen. Die Wahl fiel auf die jetzt gedruckte Fassung, worin die von Mozart selbst in Messe K. 262 gebrachte kurze Überleitung (nach C-dur) trefflich weiter ausgesponnen und in mächtiger Steigerung zum Es-dur-Credo hingeführt ist.

Die Hauptarbeit in der vorstehend begründeten Ausgestaltung des „Credo in unam" hat Schmitt in den Weihnachtstagen des Jahres 1900 geleistet, wo er öfters bis lange nach Mitternacht besonders über der Partitur des Es-dur Satzes sass. Aus diesen Tagen datiert sein charakteristischer Ausspruch: „es sei ihm bei seiner Arbeit mitunter gewesen, als stände Mozart mit drohend erhobenem Finger hinter ihm und blickte in die Notenblätter."[1])

Nachdem schliesslich auch noch die Worte des „Agnus Dei" und „Dona nobis" der Musik des Kyrie unterlegt waren — das Dona nobis tritt bei dem Sopransolo in Es-dur ein — konnte an die Fertigstellung des Notenmateriales für die ersten Aufführungen gegangen werden, die dann auch am 3. und 5. April 1901 erfolgten und unsere Erwartungen voll erfüllt haben.

Kurz nach diesen Uraufführungen wurde mit dem Hause Breitkopf & Härtel ein Verlagsvertrag für das vervollständigte Werk abgeschlossen, und ich könnte meine Darstellung hier endigen lassen, wenn nicht noch während des Druckes der Partitur und der Chorstimmen mit den Chorpartieen des „Sanctus" und vor allem des „Osanna" eine wichtige Veränderung vorgenommen worden wäre. Der ganze Abschnitt bis einschliesslich des „Benedictus" galt bisher, d. h. in den früheren Ausgaben des Fragments (bei André sowie Breitkopf & Härtel) als vollständig, und man hat nie daran Anstoss genommen, dass darin der Chorsatz im „Sanctus" fünfstimmig, im „Osanna" aber nur vierstimmig wiedergegeben ist. Schon bei den Erstaufführungen im April 1901 fiel uns eine eigenartige Leere und Lückenhaftigkeit in der Chorpartie namentlich bei der „Osanna"-Doppelfuge auf, der wir jedoch zunächst nicht näher nachforschten. Als es nun an die Veröffentlichung ging, und ich mir gelegentlich einmal die Orchester-Partitur des „Osanna" genauer durchsah, zeigte sich, dass hier eine achtstimmige Doppelfuge vorlag, bei der die Blasinstrumente wiederholt thematisch

einen Takt länger beibehalten, d. h. in der zweiten Violine und ersten Oboe im zweiten Takt G statt F gesetzt werde, so dass die Septime F erst im dritten Akt eintritt. Auch im „Crucifixus" sind in der jetzt in meinem Besitz befindlichen Originalpartitur Schmitts in den Stimmen der Oboen und Hörner ein paar Verbesserungen angemerkt, die später Berücksichtigung finden müssen.

[1]) Vgl. den Artikel Schmitts in No. 40 d. Musik.-Wochenbl. 1901, aus dem weiter unten noch ein Auszug mitgeteilt wird.

selbständig neben den Streichstimmen einhergehen. Im vierstimmigen Chor aber verschwindet gleich nach dem ersten Einsatz der beiden Themen das Hauptthema gänzlich bis zum 14. Takte, wo dann wiederum das Gegenthema wegbleibt usf. Hier musste also unbedingt etwas nicht in Ordnung sein, zumal an einigen Stellen das eine oder andere Thema im Orchester nur von einem Blasinstrument, z. B. der zweiten Oboe angegeben wird. Ich schrieb daher sofort meine Bedenken an Schmitt, der damals von Dresden abwesend war. Zunächst wollte er nicht ohne weiteres an die vorgeschlagene Rekonstruktion des achtstimmigen Chorsatzes nach der Orchesterpartie gehen und schrieb u. a. (4. Juni 1901):

„Ihre ‚Osanna'-Skrupel möchte ich, wo nicht beseitigen, doch gleich beantworten. Ihre Empfindung, dass da ein Dualismus vorliegt, ist ganz richtig. Ich habe das Vordringliche des zweiten Themas stets empfunden. Aber was tun? Ich glaube, wir müssen unser Kind mit seinen Vorzügen und Mängeln so nehmen, wie es ist. Eine Umarbeitung des Satzes würde ich höchstens als Versuch unternehmen zu privatem Interesse. Wir haben nicht die Aufgabe, Mozart zu verbessern, sondern zu ergänzen. Anders würde sich die Frage stellen, wenn man beweisen könnte, dass ein anderer den vierstimmigen Chorsatz zu Mozarts Instrumentation geschrieben habe. Dies wird aber kaum zu beweisen, auch schwerlich der Fall sein."

Diese Antwort liess mir jedoch keine Ruhe, ich setzte mir den Chorsatz zunächst siebenstimmig (wie das bei Doppelchören der alten Meister oft vorkommt, also mit ungeteiltem Bass) in Partitur und sandte eine Reinschrift davon an Schmitt, nachdem ich ein zweites, dringlicheres Begründungsschreiben zu meiner inzwischen gewonnenen Ansicht, dass der vierstimmige Chorsatz im „Osanna" unvollständig sein müsse, vorausgeschickt hatte. Darauf erhielt ich nun umgehend folgende mir hocherfreuliche Antwort:

„Einem Blinden und Tauben wird es einleuchten, dass zumal der Anfang so und nicht anders gemeint sein kann. In Ihrer soeben erhaltenen Skizze muss namentlich gegen den Schluss manches anders werden. Werde mich daran machen und mich bemühen, die Sache so herauszubringen, dass sie vor der Öffentlichkeit bestehen kann. Auch meine ich, dass die doppelchörige Einteilung beibehalten werden sollte, also zwei Chöre untereinander, wie im ‚Qui tollis'. Angeregt durch Ihre Skizze bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass in der André'schen alten Ausgabe nur die vier Stimmen des ersten Chores zur Anwendung gekommen, die anderen vier verloren waren. — Werde bald heimkommen und dann können wir alles genau besprechen. Bin im Begriff nach Offenbach zu fahren, um möglicherweise da etwas herauszubekommen."

Die von Schmitt noch vor seiner Rückkehr zweichörig bearbeitete Chorpartie der „Osanna"fuge erhielt ich brieflich zugeschickt und habe das schöne Autograph der Gesamtpartitur der Messe beigelegt.

Nun bemerkte Schmitt aber auch in dem von André fünfstimmig überlieferten Chorsatze des „Sanctus" eine auffallende Leere der Harmonie, die namentlich beim „pleni sunt" sehr gegen den Charakter des Textes

abstach. Auch hier ist nach dem Vorgang beim „Osanna“ wohl mit Recht anzunehmen, dass André nicht das vollständige Manuskript vorgelegen haben kann. Schmitt setzte daher schliesslich auch diesen Chor achtstimmig (als Doppelchor) aus und hat gewiss recht daran getan. Es wäre sehr zu wünschen, wenn die jetzt verschollenen Partiturteile zum „Sanctus“, „Osanna“ und zum „Benedictus“ (welch letzteres André vollständig gehabt haben muss) wieder zum Vorschein kämen. Die Originalhandschrift der Berliner Bibliothek enthält gegenwärtig vom „Sanctus“ und „Osanna“ nur noch die vollständige Partitur der Blasinstrumente, von den Chorstimmen und vom ganzen „Benedictus“ aber keine Note mehr. Alle unsere dahinzielenden Bemühungen sind leider erfolglos geblieben. Möglicherweise findet sich z. B. in der Musikbibliothek des Salzburger Stiftes St. Peter noch etwas; ein Nachsuchen daselbst wäre sehr erwünscht.[1])

Zum Schluss meiner Darstellung des Werdeganges der Messenvervollständigung gebe ich noch eine Übersicht der sieben verschiedenen Fassungen, wie sie von uns der Reihe nach zur Ergänzung des „Credo“ und zum Ersatz des „Agnus Dei“ und „Dona nobis“ versucht worden sind, bis in der letzten (VII) die endgültige Form gewonnen war. Eine solche Übersicht dürfte am klarsten den nicht ganz mühelosen Weg der Ergänzungsarbeit veranschaulichen.

I. Anfänglich war ich der Meinung, dass alle Ergänzungen der früheren c-moll Messe (K. 139) entnommen werden könnten. Dies erwies sich bald als unausführbar.

II. „Crucifixus“ aus K. 139, der Rest des „Credo“ aus K. 66. (Nur die 2 Eingangstakte des „Resurrexit“ aus K. 139 wurden beibehalten und sind später auch stehen geblieben.)
„Agnus Dei“ aus K. 139.
„Dona nobis“ aus K. 167.

III. „Crucifixus“ und „Resurrexit“ wie in II.
„Et in spiritum sanctum“ aus K. 262.
„Et unam“ wie in II.
„Et vitam venturi“ aus K. 262.
„Agnus Dei“ und „Dona“ wie in II.

IV. „Credo“ von „Crucifixus“ bis Schluss aus Messe C-dur K. 262.
Das übrige wie bei II und III.

V. „Crucifixus“ wie in II.
„Et resurrexit“ nach K. 323 mit unterlegtem Text.
Das übrige wie III.
[Dazwischen hatte ich für „Et in spriritum sanctum“ Duett (F-dur) aus K. V. 623 mit untergelegtem Text, ebenso K. V. 322 (Es-dur) für denselben Satz zur Auswahl vorgeschlagen.]

---

[1]) Es ist nicht unmöglich, dass sich die Ergänzungsblätter zum „Sanctus“ und „Osanna“ irgendwo noch vorfinden und vielleicht mangels näherer Bezeichnung unerkannt geblieben sind. Hier könnte nur der Notentext selbst zur Erkennung führen.

VI. „Crucifixus“ wie IV, aber von c-moll nach d-moll transponiert.
„Et resurrexit“ wie IV, aber von C-dur nach D-dur transponiert.
„Et in spiritum sanctum“ wie IV, das übrige wie III.

VII. Endgültige Fassung: „Crucifixus“ (c-moll) nach K. Anh. 21 mit untergelegtem Text.
„Et resurrexit“ (C-dur) wie V mit den beiden Eingangstakten aus K. 139.
„Et in spiritum sanctum“ (G-dur) aus K. 262 mit Übertragung des Sopransolo an den Tenor.
„Credo in unam“ (Es-dur) mit Benutzung des ersten Credomotivs der Messe nach K. 322 und 337 umgearbeitet und Text unterlegt.
„Et vitam venturi“ (C-dur) wie III.
„Agnus Dei“ und „Dona“ nach dem Kyrie der Messe mit unterlegtem Text.[1])
Die von Schmitt herrührenden instrumentalen Zusätze sind in der Partitur überall durch die Buchstaben A. S. gekennzeichnet.

Hinsichtlich der so wichtigen Tonartenfolge in „Credo“ zeigt diese letzte Fassung gegen alle vorherigen, dass neben dem Wechsel von fünf Tonarten (C-dur, F-dur, c-moll, G-dur und Es-dur) der Charakter der Haupttonart (c-moll) auch in der Mitte des Werkes durch „Crucifixus“ (c-moll) und „Credo in unam“ (Es-dur) betont ist, wie dies zu Anfang im „Kyrie“, — „Christe“ und nunmehr auch am Schluss des Werkes im „Agnus Dei“ — „Dona nobis pacem“ der Fall ist und wodurch gewiss die Eurythmie im harmonischen Aufbau erreicht worden ist.

Die vorstehende Übersicht der verschiedenen Credogestaltungen beweist wohl deutlich genug, dass Schmitt es sich bei seiner Arbeit nicht leicht gemacht hat, was ja schon aus den oben wiedergegebenen Briefauszügen klar hervorgeht. Mehr wie einmal wollte der gewissenhafte Meister die Arbeit aufgeben, da er an der würdigen Vollendung zweifelhaft wurde, und es bedurfte wiederholter Bitten, ihn dann wieder zur Weiterarbeit zu veranlassen. Jeder mit den für die Ergänzung des Credo in Frage kommenden Stücken einigermassen Vertraute wird zugeben müssen, dass die endgültige Fassung alle vorhergehenden an musikalischem Gehalt und Einheitlichkeit übertrifft und dass die nur in Ermangelung geeigneter Originalsätze vorgenommene Textunterlegung bei den Sätzen 11, 12 und 14 („Crucifixus“, „et resurrexit“ und „Credo in unam sanctam“) als die verhältnismässig beste Lösung der schwierigen Aufgabe anzusehen ist.. Wie gut Schmitt gerade bei den wenigen musikalisch freier behandelten Abschnitten (z. B. Schluss des „Crucifixus“, „Credo in unam sanctam“) den Charakter des Messentextes getroffen hat, zeigen mehrere Besprechungen, die offenbar ohne irgendwelche Kenntnis von einer Textunterlegung und freieren Bearbeitung abgefasst sind. Man kann es Schmitt nicht hoch genug anrechnen, dass es ihm vermöge seines grossen musikalischen Könnens und feinen

[1]) Die von mir aufbewahrten, im Laufe der Arbeit wieder verworfenen Ergänzungsversuche in Partiturschrift stehen an Umfang der fertigen Partitur nur wenig nach.

Stilgefühls gelungen ist, die bestehenden Lücken derartig auszufüllen, dass sie durch die treffende Charakteristik und Wahrheit des Ausdruckes geradezu hervorstechen.[1])

Hier mag noch auf die günstige Beurteilung hingewiesen werden, die Dr. G. Göhler gerade der Ergänzung des „Credo" gewidmet hat („Musik" 1901 S. 198ff.), und die sich vollständig mit unserer Anschauung deckt:

„Alois Schmitt hätte sich's leicht machen können, wenn er das Credo einfach aus der anderen c-moll Messe Mozarts (K. 139) entnommen hätte. Dass er das nicht tat, beweist, wie gründlich er zu Werke ging. Die grosse Messe verlangte ein entsprechend aufgebautes Credo."

Nachdem dann die Ergänzungsstücke aufgezählt sind, fährt Göhler fort:

„Jedenfalls eine Leistung stilvoller Ergänzung und eine Probe gründlichsten Erfassens Mozartschen Geistes. Schmitt hat's den Nörglern sehr schwer gemacht; aber sie werden trotzdem kommen, die klugen Köpfe mit ihrer Tagesweisheit, die uns mit Achselzucken und Fragezeichen unsere Freude vergällen wollen. Mögen die deutschen Dirigenten und das deutsche Publikum als Antwort darauf die Messe immer lieber gewinnen und sie in ihren Konzerten und in ihren Herzen ein Seitenstück zum Requiem werden lassen."

Ganz so ist es denn auch gekommen. Die eingangs erwähnte Kritik ist solch eine „nörgelnde", und die mir bisher bekannt gewordenen über 40 erfolgreichen Aufführungen sind gewiss die beste Antwort darauf.

Der Alois Schmitt gemachte schwere Vorwurf der Pietätlosigkeit gegen Mozart ist somit völlig unbegründet, und man kann Göhler nur recht geben, wenn er (a. a. O.) sagt:

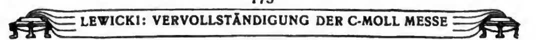
„Die ganze Art der Rekonstruktion ist so pietätvoll und zugleich so künstlerisch selbständig, dass man ihr neben dem Requiem einen Ehrenplatz einräumen wird."

So lange also nicht eine in jeder Hinsicht bessere Ergänzung des Werkes vorliegt — und dies dürfte nicht so bald eintreten — wollen wir uns der Schmittschen Arbeit freuen, durch die ein gegen 120 Jahre so gut wie vergessenes Meisterwerk der Welt wiedergewonnen wurde. Dass Schmitt sich wohl bewusst war, diese schwierige Aufgabe nur innerhalb der menschlichem Können gesetzten Grenzen gelöst zu haben, hat er mehr wie einmal ausgesprochen. So auch öffentlich in einem kleinen Aufsatz (vergl. Musik. Wochenbl. 1901 No. 40), in dem er über seine Arbeit ein sehr bezeichnendes Bekenntnis ablegt, dessen Wiedergabe am Schluss dieser Darstellung gewiss gerechtfertigt ist. Er sagte:

„Ich muss gestehen, dass ich mich schwer zu der Bearbeitung der Messe entschloss. Zuweilen war es mir, als ob Mozart mit drohend erhobenem Finger hinter

---

[1]) Dass zu allen Zeiten die Komposition des Credo selbst den grossen Meistern die meiste Mühe verursacht hat ist bekannt genug. Es liegt dies einfach an dem vielfach abstrakten und der musikalischen Darstellung wenig entgegenkommenden Texte des Glaubensbekenntnisses.



mir stände und in die Notenblätter blickte. Aber je mehr ich mich in die Aufgabe vertiefte, je mehr fesselte sie mich. Der Dichter hat ganz recht: Nicht wir haben die Idee, die Idee hat uns und zwingt uns, ihr zu gehorchen. Der Gedanke, das erhabene Werk zu vollenden, liess mir keine Ruhe mehr, bis die Partitur fertig vor mir lag."

Wenn von anderer Seite der Vorschlag gemacht worden ist, man solle doch einfach das Messenfragment, wie es Mozart hinterlassen hat, aufführen, so bemerke ich dazu, dass innerhalb 118 Jahren dieses Fragment als solches meines Wissens so gut wie gar keine Aufführungen erfahren hat, also einfach ignoriert worden ist. Schon allein um der Wiederbelebung der originalen Sätze der Messe willen müsste man die Rekonstruktion des Werkes freudig begrüssen.

Das Originalexemplar der Messenpartitur, das von Schmitts Hand zahlreiche eigenhändige Eintragungen der instrumentalen Ergänzungen einschliesslich der Manuskripte vom „Crucifixus" und den oben genannten Credostücken enthält, ist mir ein teures Vermächtnis des unvergesslichen Künstlers und hochverehrten Freundes. Er hat es mir im September 1901 mit folgender Widmung zum Geschenk gemacht: „Seinem Freunde E. L. zur Erinnerung an manche sorgenvolle und viele schöne Stunden".

Diese Erinnerung aber wird für immer verbunden sein mit dem Gefühl tiefster Dankbarkeit für die grosse künstlerische Tat, die Alois Schmitt an der c-moll Messe zur Ehre ihres herrlichen Schöpfers Wolfgang Amadeus Mozart vollbracht hat.





DIE DEUTSCHE MUSIKSAMMLUNG

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Friedenau



Zu Beginn des Jahres 1904 forderte die Firma Breitkopf & Härtel unter Bezug auf meinen Aufsatz „Öffentliche Musikbibliotheken. Ein frommer Wunsch“ (Oktoberheft 1903 der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft; auch als Broschüre verbreitet) in einem warmen Appell die deutschen Musikverleger zur Begründung einer „Reichs-Musikbibliothek“ auf (vgl. „Die Musik“ Bd. 10, S. 266 ff.). Unter dem 22. Januar 1905 richtete der Vorstand des Vereins der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig namens einiger 70 Verlagsfirmen an den Reichskanzler die Bitte: 1. den der deutschen Nation seitens der deutschen Musikalienhändler unentgeltlich dargebotenen Grundstock für eine Reichs-Musikbibliothek namens des Reichs annehmen zu wollen und 2. dem deutschen Reichstage baldmöglichst eine Vorlage zugehen zu lassen, durch die die Mittel zur Unterhaltung und Verwaltung der Reichs-Musikbibliothek gefordert werden.

Dass der Reichskanzler infolge der ungünstigen Lage der Reichsfinanzen diese Bitte ablehnen musste, ist bisher öffentlich nicht bekannt geworden; auf seinen Rat, sich an die Einzelstaaten zu wenden, ersuchte mich der Vorsitzende des Leipziger Vereins, Herr Kommerzienrat Felix Siegel (in Firma J. Schuberth & Co.), der keinesfalls den ganzen Plan ins Wasser fallen lassen wollte, beim preussischen Kultusministerium unter der Hand anzufragen, ob es geneigt sei, die für die Reichs-Musikbibliothek zur Verfügung stehenden Notenschätze als Eigentum in seine Verwaltung zu nehmen und ev. mit der besonders an Handschriften und alten Drucken sehr reichhaltigen Musiksammlung der Kgl. Bibliothek zu Berlin, unter möglichst selbständiger Organisation, zu vereinigen. Der Dezernent für Bibliothekswesen, der Herr Geheime Ober-Regierungsrat Dr. F. Schmidt, war sofort bereit, die Annahme dieses ihm höchst sympathischen Antrags zu befürworten. Seiner Initiative und seinem regen Interesse ist es auch zuzuschreiben, dass bereits in den Staatshaushalt für 1906 ausser Beamtengehältern als erste Rate für die Einrichtung und Katalogisierung der „Deutschen Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek“ — dieser Name

wurde statt Reichs-Musikbibliothek gewählt — 51 300 Mark eingestellt wurden, eine Summe, die sicherlich mit Freuden, da sie einer grossen kulturellen Aufgabe zugute kommt, vom preussischen Landtag bewilligt werden wird.

Zugleich mit der offiziellen Eingabe des Leipziger Vereins an das preussische Kultusministerium lief auch ein ähnlicher Antrag des Vereins der Berliner Musikalienhändler ein. Aus Gründen, die nicht hierher gehören, hatte nämlich eine ganze Anzahl Firmen, namentlich die führenden Berliner, sich von jener ersten Petition an den Reichskanzler ausgeschlossen. Nachdem es mir gelungen war, den Vertreter der Firma N. Simrock von der Notwendigkeit und Wichtigkeit einer umfassenden Musikbibliothek zu überzeugen, hatte Herr Willibald Challier, der Vorsitzende des Berliner Vereins, der von vornherein davon überzeugt gewesen war, seine Vereinsgenossen bewogen, gemeinsam in einer Eingabe an das preussische Kultusministerium ihren Verlag für die „Deutsche Musiksammlung" zur Verfügung zu stellen. In der Folge gelang es mir dann noch, nicht bloss eine Anzahl grosser deutscher Firmen, die sich abwartend verhalten hatten, dazu zu bewegen, sondern auch die grössten ausserdeutschen, die damit bekunden wollten, wie eng ihre Fühlung mit der deutschen Musik und speziell dem deutschen Musikalienhandel ist.

Jetzt haben ca. 150 Firmen ihren Verlag unentgeltlich zur Verfügung gestellt; darunter von bekannteren und grösseren[1]):

J. Albl, Wien.
Joh. André, Offenbach.
Franz Bárd & Bruder, Budapest.
" " " " Wien.
Emil Berté & Cie., Wien.
Bessel & Cie., Petersburg.
Bosworth & Co., Leipzig und Wien.
Bote & Bock, Berlin.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Carisch & Jänichen, Mailand.
C. A. Challier & Co., Berlin.
J. B. Cramer & Co., London.
Paul Decourcelle, Nizza.
Ludw. Doblinger, Wien.
Ernst Eulenburg, Leipzig.
Jul. Feuchtinger, Stuttgart.
Otto Forberg, Leipzig.
Robert Forberg, Leipzig.
Alb. Gutmann, Wien.
Jul. Hainauer, Breslau.
Wilh. Hansen, Kopenhagen.
Friedr. Hofmeister, Leipzig.
Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
P. Jurgenson, Moskau.
C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.
Lauterbach & Kuhn, Leipzig.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Henry Litolff, Braunschweig.
Carl Merseburger, Leipzig.
A. A. Noske, Middelburg.
Novello & Co., London.
C. F. Peters, Leipzig (welche Firma bekanntlich die grossartige „Musikbibliothek Peters" gegründet hat und erhält).
Praeger & Meier, Bremen.

[1]) Die vollständige Liste der Firmen wird im Februarheft des „Centralblatts für Bibliothekswesen" sowie in „Musikhandel und Musikpflege", dem offiziellen Blatte des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig veröffentlicht werden.



D. Rahter, Leipzig.
Gebr. Reinecke, Leipzig.
G. Ricordi & Co., Mailand.
Ries & Erler, Berlin.
Ad. Robitschek, Wien.
F. Rörich & Co., Wien.
Rózsavölgyi & Co., Budapest.
G. Schirmer, New York.
Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.
Arthur P. Schmidt, Boston.
B. Schotts Söhne, Mainz.
Fritz Schuberth jr., Leipzig.
J. Schuberth & Co., Leipzig.
Schweers & Haake, Bremen.
Bartholf Senff, Leipzig.
C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.
Carl Simon, Berlin.
N. Simrock, Berlin.
Steingräber, Leipzig.
Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.
Universal-Edition, Wien.
G. Venturini, Florenz.
Chr. F. Vieweg, Gr. Lichterfelde-Berlin.
C. Warmuth, Christiania.
Jos. Weinberger, Wien.
Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Wer nur einigermassen mit den Verhältnissen des Musikalienverlags vertraut ist, wird wissen, dass die Verlagserzeugnisse dieser genannten Firmen einen Wert von Millionen repräsentieren, dass sie eine ganz unvergleichliche und einzigartige Bibliothek bilden müssen. Die Musikalienverleger haben sich durch dieses grossartige Geschenk den Anspruch auf die Dankbarkeit des deutschen Volkes und speziell des preussischen Staates, die sicher nicht ausbleiben wird, auf jeden Fall erworben. Der preussische Staat aber, der keine kleinen Geldopfer für die Unterhaltung der „Deutschen Musiksammlung" bringen muss, zeigt dadurch wieder einmal, dass er mit Freuden eine Kulturaufgabe übernimmt, die eigentlich Sache des Deutschen Reichs wäre.

Nun wird es endlich einen Ort geben, wo die Erzeugnisse des deutschen Musikalienverlags planmässig gesammelt werden, wo man die Werke jedes deutschen Komponisten und wohl auch der meisten ausserdeutschen vollständig finden wird. Natürlich werden noch Jahre vergehen, ehe die nach Hunderttausenden zählenden Eingänge der „Deutschen Musik-Sammlung" inventarisiert, katalogisiert und gebunden sind.

Dank dem grossen Interesse, das der Generaldirektor der Königl. Bibliothek Herr Prof. D. Dr. Harnack der „Deutschen Musiksammlung" entgegenbringt, bin ich schon jetzt mit den Vorarbeiten dafür beschäftigt. Die alte Musiksammlung der Königl. Bibliothek bleibt vorläufig völlig intakt weiterbestehen; die „Deutsche Musiksammlung" findet, bis der grosse Neubau der Königl. Bibliothek beendet ist, ihr provisorisches Heim in ausreichend geräumigen und schönen Räumlichkeiten der alten Bauakademie (Schinkelplatz 6). Hier wird hoffentlich binnen Jahresfrist wenigstens der Lesesaal der öffentlichen Benutzung übergeben werden können.



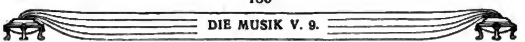


BÜCHER

53. Gottfried Niemann: Richard Wagner und Arnold Böcklin oder über das Wesen von Landschaft und Musik. Verlag: J. Zeitler, Leipzig.

Wenn man auch nicht mit allem, was in diesem Buch zu lesen ist, bedingungslos einverstanden sein wird, verdient die Arbeit doch vor allem Interesse wegen ihrer Originalität, und entschieden sind ihre Grundgedanken richtig. Niemann geht von Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" aus. Festhaltend an dem Gegensatz zwischen apollinischer und dionysischer Kunst, konstatiert er an der Musik Wagners und an der Malerei Böcklins die völlig gleiche Kunst, aus dem Element der Stimmung — oder dem dionysischen Element, wie es Niemann nennt — apollinische Gestalten emporzuschaffen. Das dionysische Element bei Wagner ist die Musik, dasselbe bei Böcklin die Landschaft, und sehr hübsch zeigt nun Niemann des Einzelnen und Ausführlichen, wie namentlich bei Wagner alle Handlung und alle Gestalten aus diesem Element der Stimmung herauswachsen. Wenn nun Niemann sagt (S. 27): Die Musik als dionysische Kunst „ahme die Landschaft nach" — so lässt sich das nicht unbedingt hinnehmen; höchstens noch in dem Sinn, dass die Musik sich bemühe, sich der Landschaft noch mehr und inniger anzugleichen, als dies ohnehin schon von Natur aus der Fall ist. Denn einer der geheimnisvollsten Zauber der Kunst besteht eben in der inneren Verwandtschaft zwischen der gesehenen Natur und der gehörten Musik. Beethoven ahmt gewiss nicht in dem zweiten Satz der Pastoralsymphonie die Landschaft nach, sondern er gibt mit Hilfe der Musik dasselbe, was er als Maler mit Hilfe der Farben und des Pinsels gegeben hätte, — die Seele der Landschaft ist auch die Seele der Musik. Im späteren Verlauf der Darlegung kommt Niemann übrigens selbst auf diese Verwandtschaft zu sprechen. Manche Kapitel seiner Arbeit sind ausserordentlich schön, so namentlich das über „Stimmung" Gesagte. Besonders gelungen ist die Hervorhebung des landschaftlichen Elements und seines Einflusses auf Stimmung und Handlung in den „Meistersingern", die ja auf den ersten Blick nichts von dem, was wir gemeinhin „Landschaft" nennen, an sich zu haben scheinen. Niemann sagt hier, es sei in den „Meistersingern" nicht mehr die freie, vom Menschen abgetrennte Natur: Feld, Wald und Heide, die die landschaftliche Anschauung des Künstlers ausmacht, sondern die goldige Sonne eines von schlichtem Bürgertum, treuer Betriebsamkeit und ruhigem Glück erfüllten, stillen und geschlossenen Ortes. „Es liegt über diesem Werke die Poesie einer Stube, wie sie Albrecht Dürer in seinem ‚Hieronymus im Gehäus' zu ewiger Verklärung erhoben hat", heisst es auf Seite 57 und ebenda wird von dem Vorspiel zum dritten Akt gesagt: „bei dem wir die goldenen Sonnenstrahlen, wie sie durch den Fliederduft und die Butzenscheiben in Hans Sachsens stilles Poetenkämmerlein fallen, förmlich mit Händen zu greifen versucht sind". Tiefes Verständnis für das Wesen der Kunst und insbesondere für den Charakter der Kunst Wagners und eine ehrliche Kunstbegeisterung machen das Buch Niemanns ganz besonders sympathisch. Dr. Egon v. Komorzynski

54. Louis Köhler: „Der Klavierunterricht." Studien, Erfahrungen und Rat-



schläge für Klavierpädagogen. VI. Auflage, bearbeitet von Richard Hofmann. Verlag: J. J. Weber, Leipzig.

Der Köhlersche „Katechismus“ ist wohl eines der wenigen Klavierbücher, das seinen Wert behält. Sind auch viele Anschauungen und Begriffe veraltet, so ist doch die grosse Summe von Erfahrungen und Beobachtungen, wie sie eine reiche Lebensarbeit mit sich bringt, unschätzbar. Besonders der zweite Teil enthält viele Feinheiten und manche treffende Wahrheiten, die jeder ernste Pädagoge sich noch heute zur Richtschnur machen könnte. Der Herausgeber hat einen „Anhang“ zugefügt, der in stufenmässiger Folge eine Übersicht über „zwei- und vierhändige Klaviermusik“ gibt, sich aber sonst nur als Auszug von Eschmann-Ruthardt erweist. Auch die angehängten Angaben über die „musikalische“ Literatur sind weder vollständig noch von besonderer Gediegenheit und Wissenschaftlichkeit. Hugo Riemann scheint man immer noch nicht für voll anzusehen, obwohl er den besten „Katechismus“ über das Klavierspiel geschrieben hat. Die Deppesche Lehre fehlt vollständig. Demgemäss auch die Studien von Söchting, Clark, Bandmann, Wilborg u. a., — von E. Caland, Virgil, Leschetizky-Brée gänzlich zu schweigen. Von Marie Jaëll ist nur: „Der Anschlag“ erwähnt. Einige Zitationen sind falsch. „Der Vortrag in der Musik am Ende des XIX. Jahrhunderts“ ist nicht von Adolf sondern von Franz Kullak. Desgleichen ist der: „Leitfaden zum richtigen Gebrauch des Pianofortepedals“ nicht von Anton Rubinstein, sondern von einem Pseudonym S. v. N. „Naumann“, „Nohl“, „Polko“ u. a. m. sind auch nicht gerade besonders empfehlenswert, es sei denn, dass man für's „Feuilleton“ noch ganz besonders schwärmt.

Rudolf M. Breithaupt

55. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 11. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Der elfte Band von Meyers Grossem Konversations-Lexikon ist, durch die alphabetische Anordnung bedingt, so recht für den Hausgebrauch geeignet. Er ist ein vortrefflicher Berater in internen, die Familie, den Hausstand betreffenden Fragen, denn die Gesundheitspflege kommt in ihm besonders zur Geltung. In den Artikeln „Kind“ und „Kinderernährung“ ist viel Wichtiges enthalten, desgleichen geben die Abhandlungen über „Kleidung“, „Kost“ für die allgemeine Lebensführung zu beachtende Regeln, gestützt auf gründliche medizinische Beurteilung. Für Krankheitsfälle und für die allgemeine Hygiene ist ein Vertiefen in die Aufsätze „Krankenpflege“, „Krankheit“, „Krankentransport“ und „Kurpfuscherei“ anzuraten. Die anschaulichen Karten über „Verbreitung der Hauptkrankheiten in Mitteleuropa“ sind besonders für den Mediziner von grossem Interesse, desgleichen die heute mit Recht so grosse Beachtung erfahrende „Kriminalanthropologie und -Psychologie“ sowie die Statistik über „Kindersterblichkeit“. Viele Artikel über Einzelkrankheiten, wie „Kindbettfieber“, „Knochenerkrankungen“, „Kolik“, „Krampf“, „Krampfadern“, „Krebs“, „Kropf“ und „Kurzsichtigkeit“ werden gleichfalls mit Interesse gelesen werden. Sowohl für die Hausstände wie für Gewerbetreibende bringt der Artikel „Krankenkassen“ Aufklärung in häufig auftretenden Fragen, desgleichen sind die juristischen und handelsrechtlichen Artikel über „Klage“, „Konkurs“, „Kredit“, ferner die Aufschlüsse über „Kurs“ und die Tabelle der deutschen Konsulate im Ausland wichtige Hinweise fürs geschäftliche Leben. Interessant nicht nur für den Juristen sind die Abhandlungen über „Kriminalität“ und „Kriminalstatistik“, denen ebenfalls instruktive Karten über die Häufigkeit krimineller Fälle in den mitteleuropäischen Staaten beigegeben sind. Zur ästhetischen Erbauung sind die Abschnitte über „Kunstwissenschaft“, „Kulturgeschichte“ mit dem trefflich illustrierten Abschnitt „Kostüm“, „Kunstgewerbe“, „Kupferstecherkunst“ und „Kirchenbaukunst“ sowie die literarischen Aufsätze über die deutschen

Klassiker „Kleist", „Klopstock", „Körner" geeignet. Die Geographie findet ihre Rechnung in der umfassenden Behandlung des für uns wegen der Anatolischen Bahn wichtigen „Kleinasien", des im Ostasiatischen Krieg eine grosse Rolle spielenden „Korea", des „Kongostaats", „Kolumbiens", „Kretas", der „Kordilieren", die Geschichtswissenschaft in den Artikeln über die „Kreuzzüge", den „Krimkrieg", den „Kirchenstaat" und allgemeine „Kirchengeschichte". Die stets mehr in den Vordergrund tretenden kolonialen Bestrebungen finden Berücksichtigung in den Artikeln „Kolonialpolitik", „Kolonialgesellschaften" (mit Tabelle), „Kolonialrecht". Die Ausstattung ist wiederum eine ausgezeichnete. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

56. **Siegmund von Hausegger:** Lieder der Liebe. Nach Dichtungen von Nikolaus Lenau für Tenor und Pianoforte. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Schwieriger als in irgend einer früheren Periode der Musikgeschichte ist es heutzutage geworden, die Laufbahn des reproduzierenden mit der des schaffenden Musikers, speziell die des Dirigenten mit der des Komponisten zu vereinigen. Richard Strauss hat es fertig gebracht, dank seiner ganz ausserordentlich starken Begabung und vor allem auch wohl deshalb, weil er niemals einen Zweifel darüber aufkommen liess, dass er das Komponieren als Hauptsache, das Dirigieren nur als Nebenfach betreibe. Dagegen hat Siegmund von Hausegger die grossen Hoffnungen, die man nach seinem „Zinnober", nach der „Dionysischen Phantasie" und auch noch nach dem „Barbarossa" hegen durfte, nicht erfüllt, und je höher der Dirigent emporstieg, desto mehr verlor der Komponist an Interesse. Wollte man einen weniger strengen Masstab anlegen, so wäre auch an den „Liedern der Liebe", die auf der jüngsten Tonkünstlerversammlung zu Graz ihre Uraufführung erlebten, gewiss vieles zu loben. Sie verraten in allem und jedem den ernsten und kenntnisreichen Musiker, sie sind durchweg interessant, stimmungsreich und gewiss auch aufrichtig empfunden, wenn schon sie gerade im Empfindungsausdruck nicht immer überzeugend wirken. Aber an dem gemessen, was man von einem Hausegger glaubte erwarten zu dürfen, brachten sie, ebenso wie „Wieland der Schmied", eine Enttäuschung. Es ist dem Komponisten nicht immer gelungen, aus den stets mit feinsinniger Einfühlung in den dichterischen Gedanken erfassten Texten Lenaus ein abgerundetes und formell einwandfreies musikalisches Kunstgebilde zu gestalten, und — was schwerer wiegt — neben wirklichen Inspirationen findet sich nur allzu häufig jenes etwas weglose Weiterspinnen des einmal angeknüpften musikalischen Fadens, das immer den Eindruck einer Verlegenheitsauskunft macht, statt des Einfalls die Phrase, und an solchen Stellen (— als Beispiel nehme man z. B. gleich im ersten Stück „Frage" die Durchführung des Hauptmotivs in der Begleitung S. 3—5) wandelt Hausegger leider Wege, die direkt zur berüchtigsten „Kapellmeistermusik" führen. Dass er auch als Komponist eine starke Begabung ist, an dieser Überzeugung können auch die „Lieder der Liebe" nicht zweifeln machen; aber dass er die zum Schaffen nötige Konzentration, die seine letzten Werke so schmerzlich vermissen lassen, künftig in höherem Masse finden möge, wäre innigst zu wünschen.

57. **Max Schillings:** Vier Lieder nach Gedichten von Gustav Falke für eine Singstimme und Klavier. op. 19. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Die reife Gabe eines vornehm empfindenden und meisterlich gestaltenden, im besten Sinne des Wortes modernen Musikers. Gleich im ersten Stück („Aus dem Takt") ist der Stimmungston des Gedichts ebenso prächtig getroffen, wie die Rückkehr aus dem leidenschaftlich bewegten Mittelsatze in den „Gleichtakt zwischen Wunsch und



Pflicht" in formeller Hinsicht Bewunderung verdient. No. 2 („Seliger Eingang") gibt sich als ein höchst reizvoller Pfeifertag-Nachklang: schon die charakteristische Vorliebe für die Dominantsext bekundet die innere Verwandtschaft. „Nächtliche Haide", ein eigenartig phantastisches Spukstück, hat mir persönlich von den vieren den bedeutendsten Eindruck gemacht, während mich das letzte („Sonnenaufgang") weniger innerlich packte, ohne dass ich seine Vorzüge — grossen Schwung und kraftvolles Temperament — irgendwie verkennte. Rudolf Louis

58. **Alphons Diepenbrock:** Lieder und Sonette für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Von diesen Gesängen liegen vier Sonette in holländischer Sprache, fünf deutsche Gesänge und zwei in französischer Sprache vor, und ich stehe nach diesen Proben nicht an, Diepenbrock für einen der Wenigen zu bezeichnen, die uns wirklich etwas zu sagen haben. In den Gesängen, die zum Teil auch mit Orchesterbegleitung geschrieben sind, liegt insgesamt ein so tiefer, künstlerischer Atem, ein so mächtig ausladender symphonischer Schwung und bei alledem eine so wohltuende, formale Rundung, die das Ganze in „logische" Kreise bannt, dass man sich immer unter dem Eindruck eines Künstlers fühlt, der seine Eigenart in Überlegenheit auch zu formen weiss. Anklänge an den Wagner, wie wir ihn in Tristan oder Parsifal kennen, sind wohl nachweisbar, aber natürlich nicht als direkte „Nachempfindung". Diese Gesänge bedürften in Deutschland eines mutigen Vorkämpfers; ihre noble Art, ihre spontane Innerlichkeit, ihre vollsaftige, edle Innerlichkeit würde ihnen bald Freunde machen. Kaum glaubhaft und doppelt bezeichnend ist es, dass der Komponist als Musiker vollständig Autodidakt sein soll.

Hermann Teibler

59. **Hugo Wolf:** Frühlingschor aus „Manuel Venegas" für Chor und grosses Orchester. Verlag: K. F. Heckel, Mannheim.

Dieser Chor sollte die fragmentarische Oper „Manuel Venegas" einleiten. Man hat, um den Chor für den Konzertsaal zu retten, Basstimmen hinzugesetzt; ursprünglich ist er nur für Frauenstimmen und Tenöre geschrieben. Ich meine, man sollte den Chor lieber im Wolfschen Satze singen. Die Frühlingssonne des Südens, die darüber ausgebreitet liegt, der Farbenglanz und der helle Jubel können die Basstimmen nicht nur entbehren, nein sie werden im Gegenteil dadurch, dass der Tenor in die Lage des Kontraaltes rückt und der Chor dadurch den Charakter eines Frauen- oder Kinderchores annimmt, noch heller und glänzender. Mit Wehmut sehen wir an diesem Chor, der wieder seine ganze Feuerseele ausstrahlt, was wir an ihm verloren haben. Wie kunstvoll und doch ungekünstelt, welche Meisterschaft, die sich dem Hörer nie als überwundene Schwierigkeit darstellt, sondern mit der sonnigen Selbstverständlichkeit des Genies hervorquillt.

60. **Joseph Rheinberger:** Johannisnacht. Für vier Männerstimmen und Orchester oder Pianoforte. op. 91. Ausgabe für gemischten Chor bearbeitet von Paul Klengel. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Man schelte nur Rheinberger veraltet und unmodern, seine Musik ist doch in ihrer Art prächtig und wird stets ihre Freunde haben. In dem kleinen Rahmen des vorliegenden Werkes zeigt er alle seine Vorzüge wie in dem gradezu genialen türkischen Liederspiel „Vom goldenen Horn". Seine Musik klingt stets und erfreut stets, bedenkenlos „hedonistisch". So ist es auch sehr löblich, dass das vorliegende Werk den gemischten Chören zugänglich gemacht worden ist, und zwar hat Paul Klengel das in einer Weise besorgt, dass man vermeint, der Verfasser habe es in dieser Form geschrieben. Paul Hielscher



ACADEMY (London) 1905, No. 51. — Enthält einen mit H. C. C. unterzeichneten Artikel über „New Sonatas" englischer Komponisten. Verfasser glaubt nicht, dass die Zukunft der Programmusik gehören wird und sagt nach kurzer Besprechung der Elgarschen Richtung: „Programme music is, of course, a valuable and necessary means towards an end, that of abstract music possessed of a more complete range of expression than Beethoven or Brahms dreamed of; it is a means of which Sir Edward Elgar has freely availed himself. — The appearance of an Elgar Symphony should be a great event in the history of music."

BÖRSEN-COURIER (Berlin) 1905, No. 499. — Einen hübschen und lesenswerten Aufsatz „Rolands Knappen" veröffentlicht zu Lortzings Geburtstag Richard Kruse. Darin berichtet ein Brief Lortzings an seine Familie über den Erfolg der Oper bei der Uraufführung in Leipzig unter Dir. Wirsing.

PRAGER TAGBLATT 1905, 22. November. — Bringt die Fortsetzung von Rudolf Prochaska's Aufsatz über „Anton Apt und den Cäcilienverein" (Charakterbilder aus dem älteren Musik-Prag). Verfasser würdigt in eingehender Weise die grossen Verdienste, die sich Apt um die Entwicklung des Vereins erworben hat. Sein Rücktritt nach einem Vierteljahrhundert intensiven Wirkens brachte auch die Auflösung des Cäcilienvereins, da sich kein würdiger Nachfolger für das auch materielle Opfer heischende schwere Amt fand. — „Die Initiative, mit der Apt zum ersten Male das siegreiche Banner Richard Wagners auf dem Prager Boden entfaltet hat, sichert ihm ein ehrenvolles Andenken in der heimischen Musikgeschichte."

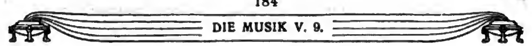
ALLGEMEINE ZEITUNG FÜR CHEMNITZ 1905, 22. Nov. — Paul Landau berichtet zur Hundertjahrfeier von „Des Knaben Wunderhorn" über ältere Sammlungen deutscher Volkslieder.

DIE POST (Berlin) 1905, 25. Nov. — Hans Freimark schreibt über „Die moderne Hausmusikbewegung". Das Klavier, das die Herrschaft im Hause an sich gerissen hat, genügt den neuzeitlichen Ansprüchen nicht mehr, wo Mannigfaltigkeit der orchestralen Farben und Entfaltungsfähigkeit der Klangwirkungen gefordert werden. Eine Neubelebung der Hausmusik wird durch das moderne Harmonium gegeben, das allen berechtigten Wünschen nach modulatorischen Abwandlungen aufs wirksamste entspricht.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 1905, 20. Nov. — Zum „Fidelio"-Jubiläum gibt Fr. Katt eine anschauliche Schilderung der ersten Aufführung der Oper im k. k. Schauspielhause in Wien und bespricht eingehend die inneren und äusseren Gründe, die den Misserfolg der Premiere bedingten.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14801. — Ein anregender Beitrag zur Würdigung „Jacques Offenbachs", in Erinnerung der Wiederkehr des 25. Todestages. — No. 14815. — Adolph Kohut veröffentlicht einen lesenswerten Aufsatz über die erste Fidelio-Darstellerin „Anna Milder" und vier bisher ungedruckte Zuschriften der Künstlerin.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG 1905, No. 547. — Paul Ehlers be-



spricht eingehend Beethovens „Leonore". Unsere Primadonnen nähmen an, dass Leonore immer Heldin, immer mehr Mann als Weib sei. Dies sei eine missverständliche Auffassung, denn Leonore ist keine Königin Elisabeth oder Lady Macbeth, sondern ganz Weib; wie uns auch jeder Takt sagt, dass Leonore ein einfaches Weib ist und keine Heldin. Verfasser spricht den Wunsch aus, dass aus der Scheingeisterwelt öder Theaterei unser Ruf eine Leonore zu neuem Leben erwecke, eine zweite Schröder-Devrient, die es wie keine zweite verstanden hat, uns das Reinmenschliche in den Beethovenschen Gestalten näher zu bringen.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1905, 18. Okt. — Max Seiling bedauert in seinem Aufsatz „Wie wird Richard Wagner gewürdigt?" besonders die Verständnislosigkeit und Gleichgültigkeit, denen Bayreuth trotz seiner künstlerischen Erfolge fortdauernd ausgesetzt ist.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 419. — Clement Harris: Monarchs as musicians. — Herbert: The military bands of the Balkan countries (Schluss). — No. 420. — E. A. Baughan schreibt über Franz Liszt und führt u. a. aus, dass Liszt nach seinem Tode an Popularität bedeutend verloren hätte, im Gegensatz zu Richard Wagner, der bei Lebzeiten vergeblich um den Lorbeer gekämpft. — Ausserdem enthält die Nummer Berichte über die Bristol und Sheffield Musical Festival und einen interessierenden Aufsatz über englische Musik zu den Dramen Henry Irvings.

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 43—50. — Bringt die Fortsetzung der allgemeinen Übersicht über die Vereinstätigkeit 1904—1905 der Amsterdamer Tonkunst-Vereinigung.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, Oktoberheft. — Andor Cserna schliesst seine Abhandlung über ungarische Volks- und Zigeunermusik.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1905, 22. Oktober. — C. Gerhard: „Mendelssohns Mutter und Gattin." Eine lebensvolle, anmutige Skizze beschreibt das innige Verhältnis zwischen dem Künstler und seiner Mutter, „der edelsten, würdigsten Mutter, deren ganzes Leben Pflichterfüllung, Liebe, Wohltun war". Seine Gattin Cécile war von wunderbarer Schönheit und Lieblichkeit. „Ihr Umgang," so schildert Sebastian Hensel — „war so wohltuend ruhig, so erquickend, wie die reine Himmelsluft oder das frische Quellwasser."

DIE LEHRERWELT (Berlin) 1905, Oktober. — Max Chop veröffentlicht Beiträge zur Charakteristik Franz Liszts. Bei der Besprechung seiner symphonischen Dichtungen wird hervorgehoben, dass jede dieser Schöpfungen eine Lebensphase Liszts umschliesst mit ihrem Leid und ihren Siegen. Doch nicht nur in seiner Eigenschaft als Tondichter, auch in seiner übrigen musikalischen Persönlichkeit tritt das Subjektive durchaus zutage. — „Die freie Phantasie in subjektivster Auffassung war Liszts eigentliches Element."

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1905, I. 4. — Adolph Schloesser schreibt über die „Musikzustände in England". Verfasser beabsichtigt vor allem, das alte, ganz unbegründete Vorurteil: dass England ein unmusikalisches Land sei, zu widerlegen. Er würdigt zunächst die hervorragende Stellung der geistlichen Musik in ganz England und führt dann einige der bedeutendsten Komponisten an. — Ausserdem: Theorieunterricht an Konservatorien von Roderich von Mojsisovics und Friedrich Kloses „Ilsebill" (Schluss) von Rudolf Louis.

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1905, No. 22. — Als Leitartikel wird eine Skizze

veröffentlicht: „Le Mélomane“ von Ludwig Tieck, die ein komisches Porträt gibt eines jener vielen heutigen „enthousiastes de commande“, die ohne positive Kenntnisse und Geschmack, mit Kennermiene sich überall einmischen. — Sehr lesenswert ist der Aufsatz von Alfred Mortier, „Le Rôle du Critique Musical“.

DER TAG (Berlin) 1905, No. 575. — Zum „Fidelio“-Jubiläum von Heinrich Welti. — Verfasser behandelt besonders die Frage, worin die Wandlung im äussern Geschick des lange verkannten Meisterwerkes begründet lag. Er führt aus, wie der allgemeine Geschmack sich immer entschiedener nach der Richtung bewegt, die Beethoven der dramatischen Musik gewiesen hatte.

BRESLAUER ZEITUNG 1905, No. 817. — E. Bohn schreibt über die erste „Fidelio“-Aufführung in Wien.

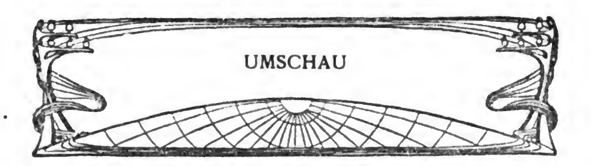
KIELER ZEITUNG 1905, 16. Okt. — Enthält einen beachtenswerten Aufsatz von Voigt-Preetz über Friedrich den Grossen und die Musik.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1906, No. 421. — Eine Konzertrevue des Jahres 1905 beweist die stetige Zunahme von Musikaufführungen in London, besonders der Orchesterkonzerte unter Mitwirkung von Solisten. — In einem Artikel über die Uraufführung von Richard Strauss' „Salome“ wird hervorgehoben, dass in England eine Abneigung gegen die Behandlung biblischer Sujets herrsche. Das Werk werde deshalb in England mit nicht so grossem Beifall aufgenommen werden, wie die symphonischen Schöpfungen, die „tolerably familiar“ wären. — Herbert Antcliffe veröffentlicht eine interessante Studie über Berlioz, Liszt und Strauss.

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) I. 6. — Richard Braungart schreibt über „Gustav Mahler und die Programm-Musik“. Mahler weigere sich zwar beharrlich, ein Programm zu seinen Symphonieen mitzuteilen, doch könnten nur ganz einseitige Programmfanatiker behaupten, seine Symphonieen seien ohne eine programmatische Idee. Verfasser veröffentlicht eine von ihm selbst niedergeschriebene „Geschichte“ zur dritten Symphonie von Mahler, die seine Empfindungen und Gedanken bei ihrer Aufführung durch Bernhard Stavenhagen im Kaimsaal zu München widerspiegelt. Sie ist ein Beweis dafür, dass „in der Musik Mahlers doch ein ‚Sinn‘ liegt und dass sie eine recht gute Musik sein müsse, da sie dem Gemüt und Verstand volle Freiheit lasse und doch immer sie selbst bleibe.“ — Karl Thiessen veröffentlicht „Neues von Max Reger“. — I. 7. — An leitender Stelle ein Aufsatz über die „Jankó-Klaviatur“, die gegen das sogenannte Überspielen der Hände schützt und den Vortrag schwieriger Stücke bedeutend erleichtert. — Otto Ernst erzählt unter dem Titel „Hans im Glücke“ eine Bülow-Anekdote.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG 1905, No. 1031. — Max Braungart: „Sätze aus einem Essay über Max Reger.“ Verfasser sieht in Reger den berufenen Musiker, der das Erbe Brahms' übernehmen und mehren soll. Er begrüsst ihn als den „neuen, kraftvollen, waldfrischen, musikalischen Siegfried“, der das Fürchten vor Wagner und Liszt nicht gelernt hat und sich sein Schwert allein schmiedet. Nur vor „Hagen“ müsse er sich hüten, d. h. vor denen, die ihn dauernd dem nivellierenden Lehrberuf gewinnen möchten.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, Dezemberheft. — „Jean Sibelius, fosterlandets tonsättare“ von K. Flodin. — A. Ingman „Richard Strauss' ‚Salome‘ in Dresden“.



NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Der Tugendpreis" heisst der Titel einer dreiaktigen komischen Oper, deren Buch Richard Batka schreiben wird. Das Milieu soll ein deutschböhmisches aus der Zeit des siebenjährigen Krieges sein.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Die Bühnenfestspiele fallen in diesem Jahre in die Zeit vom 22. Juli bis 20. August. Es werden, wie bereits mitgeteilt, aufgeführt: „Tristan und Isolde" unter Leitung von Felix Mottl am 22. und 31. Juli, sowie am 5., 12. und 19. August; „Parsifal" am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11. und 20. August; „Der Ring des Nibelungen" am 25. bis 28. Juli und 14. bis 17. August. Die Einstudierug und Leitung der Chöre wird an Stelle des heimgegangenen Professors Kniese der Chordirigent an der Berliner Hofoper, Hugo Rüdel, übernehmen. In „Tristan und Isolde" haben die beiden Hauptrollen Ernst Kraus (Berlin) und Marie Wittich (Dresden), während Paul Knüpfer (Berlin) und Dr. F. Kraus (Wien) abwechselnd den König Marke, Theodor Bertram den Kurwenal und Katharina Fleischer-Edel die Brangäne singen werden. Im „Parsifal" wird Zdenka Fassbender vom Grossherzoglichen Theater in Karlsruhe in einigen Vorstellungeu die Kundry singen.

Berlin: Die Aufführung von Th. Erlers Oper „Jesus", Text vom Pfarrer Brackebusch in Braunschweig, die am Braunschweiger Hoftheater über die Bretter ging, ist in Berlin verboten worden, da nach preussischem Gesetz die Persönlichkeit des Erlösers auf der Bühne nicht dargestellt werden darf.

Köln: Während der Festspiele 1906 sind zwei Aufführungen von Strauss' „Salome" mit dem Personal der Dresdener Hofoper und unter Leitung Schuchs geplant.

Linz: „Die Brüder" von Viktor Boschetti gingen am 30. Dezember erstmals in Szene.

Lübeck: Nachdem am 1. Mai das Stadttheater aus feuerpolizeilichen Gründen geschlossen werden musste, war es eine schwere Aufgabe der gesetzgebenden Körperschaften, die brennende Theaterfrage einer schnellen und glücklichen Lösung entgegenzuführen. Durch das hochherzige Geschenk von 465000 Mark, das Senator Possehl Senat und Bürgerschaft anbot, wurde es ermöglicht, die erforderlichen Grundstücke kostenlos für den Staat zu erwerben. Dem Wunsche des Gebers, mit dem Theater Konzert- und Gesellschaftsräume zu verbinden, wurde von der Bürgerschaft in ihrer Sitzung vom 29. Dezember stattgegeben. Eine alle befriedigende Lösung darf sicher erwartet werden, da insgesamt rund 4500 qm zur Verfügung stehen. Die Maximalhöhe der Baukosten des Theaters (ohne Fundus) und des Saalbaues mit Zubehör ist auf 1628000 Mark bestimmt. Die inzwischen schon gewählte, aus vier Senatoren und acht Bürgern bestehende Theaterbaukommis-

sion ist beauftragt: 1. die Bedingungen für einen beschränkten Wettbewerb festzustellen; 2. die Architekten, die zur Konkurrenz zuzulassen sind, zu bestimmen; 3. unter den eingereichten Plänen die Entscheidung zu treffen und Senat und Bürgerschaft zur Genehmigung vorzulegen; 4. alle für den Bau erforderlichen Massnahmen zu ergreifen, den Bau zu beaufsichtigen und abzunehmen. Die Kosten für die Preisbewerbung unter voraussichtlich vier Architektenfirmen sind auf 17000 Mark normiert.

Toulon: Das „Grand Théâtre" eröffnete die Saison mit der „Jüdin". Es folgten: Die Afrikanerin, Herodiade, Romeo und Julie, Manon. Als Neuheiten werden folgen: Siberia, Salambô, La Tosca, Amica.

Toulouse: Im „Théâtre du Capitole" hat die Spielzeit am 19. Oktober begonnen. An Neuheiten sind vorgesehen: Erlanger „Der polnische Jude", d'Indy „Der Fremde", Massenet „Der Gaukler unserer lieben Frau", Leroux „Die Königin Fiammetta", G. Pfeiffer „Le Légataire universel", Palhadilhe „Le Passant", Gailiard „Amaryllis".

KONZERTE

Braunschweig: Direktor Settekorn bereitet mit seiner Akademie für Kunstgesang und ca. 200 Kindern den „Kreuzzug der Kinder" von Pierné vor.

Der Chorgesangverein studiert unter Leitung des Hofmusikdirektors Clarus den „Messias" von Händel.

Hanoi (Tonking): Hier hat sich eine Philharmonische Gesellschaft gebildet, die u. a. Opern von Massenet, Mascagni, Puccini und Werke von Beethoven, Berlioz und Bizet aufführen will.

Nantes: Unter dem Patronat von G. Fauré, V. d'Indy und R. Rolland hat sich eine musikalische Gesellschaft gebildet: Association des Concerts historiques de Nantes. Gründer und Leiter ist de Lacerda, Lehrer an der „Schola cantorum". In dieser Spielzeit finden zwei Aufführungen statt.

TAGESCHRONIK

Bachhaus und Bachmuseum in Eisenach. Die Sammlungen für die Erwerbung von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach haben bis jetzt die Höhe von 15000 Mk. erreicht. Damit konnte gerade die am 31. Dezember 1905 fällige erste Ratenzahlung von 15000 Mark erledigt werden, und das Haus geht nun in den nominellen Besitz der neuen Bachgesellschaft über. Es fehlen an der demnächst zu erlegenden Kaufsumme weitere 15000 Mk. und mindestens die gleiche Summe, um das Haus in ein Joh. Seb. Bachs würdiges Museum umzugestalten. Die Sammlungen müssen daher auf das eifrigste fortgesetzt werden. Das bisherige Ergebnis ist aber nicht glänzend zu nennen, wenn man in Betracht zieht, dass bald die Hälfte der gesamten Beträge durch eine Gesellschaft (Berliner Singakademie) aufgebracht sind. Für die Erhaltung des Geburtshauses eines der grössten Söhne deutscher Erde, dessen Riesengeist die ganze musikalische Welt umspannt und heute von neuem wieder besonders erkannt und gepflegt wird, muss es Ehrensache aller musikalischen Vereinigungen sein, das ihrige dazu beizutragen. Es ergeht daher von neuem die Bitte an Gesellschaften und Privatpersonen, die Sammlungen möglichst zu fördern. Beiträge nehmen die Vorstandsmitglieder für das Bachhaus, Prof. Dr. Joachim, Prof. Georg Schumann (Berlin), Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Köln), Dr. von Hase (Leipzig) entgegen. — In einer in Leipzig unter

dem Vorsitz des Geh. Kirchenrates Prof. D. Rietschel abgehaltenen Direktoriumssitzung der neuen Bach-Gesellschaft wurde für das zukünftige Bach-Museum in Eisenach ein Direktorium gewählt, dem folgende Herren angehören: Joseph Joachim, Georg Schumann-Berlin, Oskar Hase-Leipzig, Fritz Steinbach-Köln und Dr. Bornemann-Eisenach. Die Einweihung des neuen Bach-Museums soll im Frühjahr 1907 erfolgen.

Richard Wagner im Auslande. Auch ausserhalb der deutschen Sprachgrenzen ist Richard Wagners Ansehen in stetem Aufstieg begriffen. So wurde er in Stockholm mit 37 Aufführungen, in Budapest mit 34, in Brüssel mit 32 gefeiert. In London (Covent Garden) hörte man 21, in Antwerpen 6, Kopenhagen 3, Sheffield 5, Lyon 11, Helsingfors 7 und in Moskau 3 Wagner-Aufführungen. Obenan aber steht — o Ironie des Schicksals! — Paris, das mit 77 Aufführungen auch Berlin um ein Wagner-Werk überragt. Und dabei sind's nicht die geläufigsten Schöpfungen des Meisters, die in der Seinestadt so hohe Aufführungszahlen erleben, nein! Nicht weniger als 25 „Tristan"-Vorstellungen gab es in der grossen Oper und 22 „Holländer"-Aufführungen in der Opera-Comique. Sehr bemerkenswert ist auch die viermalige „Tristan"-Aufführung in italienischer Sprache in Alexandrien (Ägypten).

Holländische Mozart-Festspiele grossen Stils wurden in der letzten Januar-Woche in Amsterdam, Rotterdam und dem Haag abgehalten. Als Dirigent wurde Hofkapellmeister de Haan-Darmstadt, für die Koloraturpartieen Änny Hindermann vom Stadttheater in Hamburg gewonnen, während sonst hauptsächlich einheimische Künstler mitwirkten.

In Paris hat sich unter den Auspizien der „Schola Cantorum" eine Gesellschaft „Société des chansons de France" gebildet, die sich die Aufgabe gestellt hat, das französische Volkslied zu Ehren zu bringen. Im Frühjahr findet in Grenoble eine Versammlung des Vereines statt, deren Vorsitz der Dichter Frederic Mistral übernommen hat.

Das Stadttheater-Komitee in Düsseldorf hat beschlossen, von der nächsten Spielzeit ab die bisher einer Anzahl von Künstlern bewilligten Benefize aufzuheben. Durch Erhöhung der Gagen soll eine Entschädigung gewährt werden. Auch die öffentliche Überreichung von Blumen und Kranzspenden soll nicht mehr gestattet sein.

Kaiser Franz Josef hat für die Errichtung eines Mozarthauses in Salzburg 20000 Kronen, Erzherzog Eugen 5000 Kronen gespendet. Ausserdem wurde dem Komitee die Erlaubnis zur Veranstaltung einer Mozarthaus-Baulotterie erteilt. (Vgl. zu diesem Thema den Artikel von Dr. E. Ginsberg „Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg und Mozarts Geburtshaus". Jahrg. V, Heft 7.)

Wien erhält ein neues grosses Musik- und Sängerhaus, das der Sängerhausverein bereits seit zwölf Jahren erstrebt. Soeben wurden die Pläne für das bedeutsame Unternehmen dem Kaiser und den massgebenden Persönlichkeiten der Stadtverwaltung vorgelegt und fanden dort ungeteilten Beifall, und wenn nicht unvorhergesehene Schwierigkeiten eintreten, so dürfte das Etablissement bereits im Jahre 1908 eröffnet werden. Gedacht ist es als Konzerthaus grössten Stiles, das sowohl Konzertveranstaltungen wie Theateraufführungen, und ebenso gesellschaftlichen Veranstaltungen, Festen, Bällen und sogar grösseren Ausstellungen Obdach gewährt. Das Etablissement wird eine ganze Reihe grosser und kleinerer Säle, Vereins- und Klubzimmer enthalten, unter ihnen einen Saal für 2000 Personen, einen für 1000 und einen solchen für 500. Das „Musik- und Sängerhaus", das in gewissem Sinn einen Mittelpunkt für das gesellschaftliche und künstlerische Leben

der Kaiserstadt an der Donau bilden soll, wird sich auf einem der Stadt gehörenden, 5700 Quadratmeter grossen Terrain, auf dem zwischen Stadtpark und Schwarzenbergplatz gelegenen Reserveplatz erheben. Für die Ausführung des Baues sind 2½ Millionen Kronen veranschlagt.

In Kopenhagen wurde am 29. Dezember auf dem St. Annae-Plads in Gegenwart der Mitglieder der Königl. Familie ein Denkmal für den dänischen Komponisten J. P. E. Hartmann enthüllt.

Katalog No. 157 des Berliner Antiquariats Leo Liepmannssohn umfasst Instrumentalmusik vom Anfang des 16. bis Mitte des 19. Jahrhunderts und verzeichnet u. a. Originalausgaben von Francoeur, Froberger, Guillemain, Händel, Haydn, Huguenet, J. L. Krebs, Leclair, Lolli, Marchand, Mascitti, Mattheson, Mozart, Nardini, Noferi und Lautentabulaturen von Gerle.

Von den hervorragendsten Malern in Weimar wurde Willy Burmester, der in einem Konzert zum Besten des dortigen Künstlerbundes mitwirkte, ein Geschenk gemacht, das in 27 Gemälden bestand.

Am 15. Januar feierte Albert Niemann, der unübertroffene Wagnersänger, in stiller Zurückgezogenheit seinen 75. Geburtstag.

Der Komponist und Musikpädagoge Uso Seifert in Dresden feierte am 1. Januar das 25jährige Jubiläum als Organist an der dortigen Reformierten Kirche.

Hofkapellmeister Franz Fischer in München feierte sein 25jähriges Dienstjubiläum.

Hermann Fernow, der Leiter und Mitinhaber der Konzertdirektion Hermann Wolff in Berlin, beging am 7. Januar das 25jährige Jubiläum seiner geschäftlichen Tätigkeit.

Am 13. Januar beging der Oberregisseur des Hoftheaters zu Hannover Louis Ellmenreich sein 50jähriges Bühnenjubiläum.

C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig konnte am 1. Januar auf ihr 60jähriges Bestehen zurückblicken.

Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beging im Januar die Feier seines 50jährigen Bestehens.

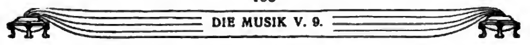
An der Universität Leipzig wird ein musikwissenschaftliches Seminar eingerichtet. Man verfolgt damit den Zweck, Anleitung zu selbständigem Arbeiten auf musikwissenschaftlichem Gebiete zu erteilen. Auch Hörer können sich an den Übungen dieses Seminars beteiligen.

In der in Wien am 10. Januar stattgefundenen Sitzung der leitenden Kommission der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" wurden ernannt: zum ordentlichen Mitglied Gesandter Dr. Konstantin Dumba, zu wirkenden Mitgliedern Komponist Ignaz Brüll, Prof. Robert Fuchs, Franz Moissi, K. K. Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt in Reichenberg, Hofkapellmeister Felix von Weingartner. Von seiten des Unterrichtsministeriums wurde Ministerialrat Dr. K. Ritter v. Wiener mit der Vertretung in der leitenden Kommission betraut.

Die Kammersängerin Luise Reuss-Belce erhielt vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha die Karl Eduard-Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande.

Dem Oberlehrer am Seminar zu Borna Behr ist der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden.

Der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin hat dem Domorganisten Hepworth anlässlich seines 80. Geburtstages das Verdienstkreuz der Wendischen Krone in Gold verliehen.



Der städtische Kapellmeister Josef Krug-Waldsee in Magdeburg hat den Titel „Königlicher Musikdirektor" erhalten.

Dem Organisten an der St. Thomaskirche in Berlin, Wilhelm Hermann, wurde der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen.

TOTENSCHAU

Am 26. Dezember † in Wien die Inhaberin der ältesten Privatmusikschule Wiens, Sophie Kosch. Die Verstorbene leitete seit dem Jahre 1868 die im Jahre 1855 von ihrem Gatten, dem Komponisten Albin Kosch, gegründete Schule.

In Tarrajona † der hervorragende Organist der Kathedrale und Professor des Gregorianischen Gesangs an der dortigen päpstlichen Universität Theodor Echegoyen.

Am 1. Januar † am Herzschlag Joseph Miroslaw Weber, erster Konzertmeister der Münchener Hofkapelle. (Vgl. S. 212.)

Ende Dezember † in Petersburg die Soubrette Henny Wildner, Mitglied des Berliner Centraltheaters, im 27. Lebensjahre.

Am 2. Januar † in Köln der namhafte Konzertsänger und Gesanglehrer am dortigen Konservatorium Paul Haase im Alter von 49 Jahren.

Am 6. Januar † in Paris in fast vollendetem 63. Lebensjahre Gabriele Krauss, die langjährige Primadonna der Grossen Oper, zu deren Zierden sie zwei Jahrzehnte gehört hatte. Sie war geborene Wienerin und Schülerin der Marchesi.

Der langjährige Leiter der Kurkapelle in Bad Reichenhall, Karl Hünn, † am 9. Januar im Alter von 68 Jahren.

Im Alter von 70 Jahren † in Paris der Librettist Eduard Blau. Für mehrere erfolgreichen Opern wusste er mit geschickter Benutzung von klassischen Meisterwerken sehr beifällig aufgenommene Texte zu liefern, so für Massenet's „Cid" und „Werther", für Lalo's „Roi d'Ys" und „La Jacquerie", für Godard's „Dante" usw.

In Leipzig † am 10. Januar der 1842 in Rostock geborene Kammersänger Otto Schelper, der, ausgerüstet mit einer ungemein markigen Stimme und mit hervorragender künstlerischer Intelligenz, sich autodidaktisch zu einem in seinen Gesangsleistungen und in seiner Darstellung gleich hervorragenden Vertreter des Baritonfaches herangebildet hatte und der seit 1876, wo er nach voraufgegangenen Engagements in Bremen, Würzburg, Mannheim, Köln, Berlin, Bremen und Köln als Nachfolger Eugen Guras für die Leipziger Bühne gewonnen wurde, bis zu seinen letzten Lebenstagen der hiesigen Oper als eine ihrer festesten Stützen und als die weitaus bedeutendste Kraft und markanteste künstlerische Persönlichkeit ihres Ensembles angehört hat. Schelper beherrschte alle leidenhaften und dämonischen, alle gemütvoll-bürgerlichen Partieen sowie auch die rein-gesanglich hervorragenden und selbst die Buffo-Aufgaben seines Faches mit gleich souveräner Meisterschaft, und ganz Leipzig trauert am Grabe seines ausgesprochenen Lieblingskünstlers, der im ehrenvoll-dankbaren Gedenken aller wahren Kunstfreunde fortleben wird. (Vgl. S. 212.)

Kapellmeister Anton Wunderer, der Dirigent der Bühnenmusik des Hofoperntheaters, † 56 Jahre alt, am 15. Januar in Wien. Er betätigte sich auch als Komponist und schrieb u. a. das Ballett „Die bezauberte Rose" und die Operette „Komtesse Fleurette".



KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus „Rienzi". Erik Schmedes (Wien) hatte sich die Oper zu einem Gastspiel ausersehen. In Wien gilt dieser Sänger für einen vorzüglichen Wagnerdarsteller. Die Begründung eines solchen Urteils dürfte nach diesem Rienzi-Gastspiel auch dem virtuosesten Dialektiker schwer fallen. Die Stimme des Herrn Schmedes hat stark an Leuchtkraft eingebüsst. Damit könnte man sich schliesslich abfinden, nähme nur das allgemein Menschliche der Darstellung gefangen. Aber auch das war nicht der Fall. Ist Herr Schmedes nicht vielmehr lyrischer Tenor als Heldendarsteller? An den wenigen lyrischen Stellen war er überzeugend, hielt er sich fein an den üblichen Rührseligkeiten; das Heldische hingegen war ihm beim besten Willen nicht zu glauben. Die Oper wurde auch diesmal unverkürzt gegeben. Bei einem Jugendwerk wie „Rienzi", über das sein Schöpfer selbst später manches harte Wort gesprochen hat, dürfte das zuviel der Pietät sein. Oder auch zu wenig. Denn entschlösse man sich dazu, in den ersten drei Akten, in denen die alte grosse Oper noch so viel Spektakel macht, herzhaft zu streichen, so würden die echten Wagnerstellen besser zur Geltung kommen und das Publikum würde die des jungen Wagners würdigen beiden Schlussakte frischer geniessen können. Willy Pastor

BRAUNSCHWEIG: Aus Anlass der Anwesenheit des Kaisers fand unter Hermann Riedel eine Aufführung von Verdi's „Othello" statt, der ihm aber wenig behagte; dagegen bekundete er seine Zufriedenheit mit den Leistungen (Auguste Lautenbacher, Leon Gritzinger) durch verschiedene Auszeichnungen. — „Die Hochzeit des Figaro" leitete den Mozart-Zyklus würdig ein. Da Johanna André nach langer verdienstvoller Tätigkeit aus dem Verbande des Hoftheaters ausscheidet, finden augenblicklich für das hoch-dramatische Fach Gastspiele statt. Ernst Stier

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater fand die erste Aufführung von Massenet's letzter komischen Oper, des, wie er es nennt, „gesungenen Lustspiels" „Cherubin" statt. Das Textbuch ist von Cain nach dem gleichnamigen Lustspiel des in Paris lebenden Belgiers de Croisset verfasst. Durch Beaumarchais, der den Namen erfand und Mozart, der ihn in „Figaros Hochzeit" verewigte, ist uns das Bild Cherubins als eines von der ersten Flamme der Liebe erfassten Jünglings — weder Kind, noch Mann — bekannt. Wie dort, so verliebt er sich in jede Schöne seiner Umgebung: in die Gräfin, die Baronin, die spanische Tänzerin Ensoleillad, die Geliebte des Königs. Er richtet an sie Verse, bringt ihnen Ständchen, erregt dadurch Hass und Eifersucht der Ehemänner, zieht sich drei Duelle zu, und findet zum Schluss, verlassen von allen, wirkliche Liebe bei der anfangs verschmähten Nina. Was die Musik anbetrifft, so ist sie weder gut noch schlecht. Dass Massenet die orchestrale Technik als Meister beherrscht und für die Stimmen zu schreiben versteht, ist ja bekannt und trifft auch hier zu. Er ermangelt auch nicht des Lebens und des Humors in den geeigneten Situationen und trifft den graziösen Lustspielton wie nur einer — das ist aber auch alles. Vergebens sucht man nach einer Stelle, die einen packt und interessiert, nach einer Melodie, die man „mitnimmt", nach einer fesselnden Steigerung: nichts als Phrasen, die auf die Dauer langweilen. Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet; Fräulein Maubourg ist als Cherubin graziös und lebendig im Vortrag und singt sehr nett; auch die anderen Rollen sind durchaus

angemessen besetzt. Dekorationen sowie Chor und Orchester unter Dupuis tadellos. Das Publikum bringt dem Werke nur laues Interesse entgegen. — Dagegen hält der enorme Erfolg von Glucks „Armida" dauernd an. Binnen 2½ Monaten haben bereits gegen 30 Aufführungen bei erhöhten Preisen und total ausverkauftem Hause stattgefunden. Welche moderne Oper brächte das fertig? Felix Welcker

DARMSTADT: Aus dem grauen Einerlei des Opernrepertoires der letzten Wochen, das die lang andauernden Erkrankungen erster Mitglieder verschuldeten, ragen als bemerkenswert nur drei prächtige Wagnervorstellungen: „Lohengrin", „Die Walküre" und „Tristan und Isolde" hervor, in denen Augusta Müller von Hannover („Ortrud"), Max Stury von Mainz („Telramund") und Friedrich Carlén von Mannheim („Tristan") mit grossem Erfolg als Gäste auftraten. Erstgenannte Künstlerin wurde vom Herbst ds. Js. ab für das Fach der ersten Altistin verpflichtet. Als „Lohengrin", „Siegmund" und „Sieglinde" boten Heinrich Spemann und Fanny Pracher stimmlich und darstellerisch Glanzleistungen. Eine sehr beifällige Aufnahme fand das dreiabendliche Gastspiel unserer langjährigen früheren Soubrette Alma Saccur. Zu erwähnen bleibt ausserdem nur die 100. Aufführung von Rossini's „Barbier von Sevilla" und die Premiere der Herblayschen Operette „Das Schwalbennest". Wie ein Gruss aus alten Zeiten mutete Mozarts „Titus" an, der als Vorspiel zu dem in Vorbereitung befindlichen Mozartzyklus in Szene ging. H. Sonne

DRESDEN: Das Königl. Opernhaus bot in der vorweihnachtlichen Zeit noch eine Gesamtaufführung vom „Ring", die unter Kutzschbachs Leitung im ganzen sehr befriedigend verlief. Bemerkenswert war, dass in der „Walküre" Frau Rocke-Heindl ohne Probe die Partie der Sieglinde übernahm und trefflich durchführte. Die „Götterdämmerung" brachte zwei Gäste, Frau Reuss-Belce, die als Brünnhilde eine sehr bedeutende Leistung bot, und Herrn Puttlitz, der als Hagen ein auf Engagement abzielendes Gastspiel recht vorteilhaft abschloss, so dass er, trotz geringerer Darbietungen in seinen ersten Gastrollen, verpflichtet worden ist. „Salome" von Richard Strauss erweist sich als starker Kassenmagnet. Trotz wesentlich erhöhter Preise waren bisher alle Wiederholungen ausverkauft; besonders gross ist der Fremdenzudrang aus anderen Grossstädten. Beweis genug, dass eine namhafte künstlerische Tat, wie sie unsere Hofoper mit der Uraufführung der „Salome" vollbracht hat, ihre Früchte trägt. Hoffentlich ruht man nicht allzu lange auf diesen Lorbeeren aus. Der Spielplan wird schon wieder recht einförmig. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Die vom Opernhaus zur Mozartfeier geplante Aufführung der sieben bedeutendsten Bühnenwerke des Meisters hat mit mehr als einer Schwierigkeit zu kämpfen. Indispositionen im Personal vereitelten zunächst die geplante Aufeinanderfolge der Opern nach ihrer Entstehungszeit, so dass nun „Figaros Hochzeit" den Reigen führte. Aber auch hier musste man die neueinstudierten Seccorezitative aus dem gleichen Grund fast unmittelbar vor der Aufführung wieder mit den Dialogen vertauschen und die Rollen der Susanne wie des Cherubin anderen Darstellerinnen übertragen (den Damen Schacko und Hohenleitner). Gewisse Erschütterungen im Gefüge der Wiedergabe waren da nicht zu vermeiden; es war aber anerkennenswert, dass sie sich bei allseitigem Aufbieten von Intelligenz und Geistesgegenwart auf das mindeste Mass beschränkten, so dass sich das unvergleichliche musikalische Lustspiel mit Frau Hensel-Schweitzer als Gräfin, Schneider als Figaro und Brinkmann als Graf in der Hauptsache „ohn' Schad' und Bruch" und teilweise sogar mit recht schönem Gelingen abrollte. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Infolge der vielfachen Erkrankungen im Personal kam bis jetzt keine der angekündeten Neuheiten und Neueinstudierungen zur Aufführung; eine teilweise

Neubesetzung der „Weissen Dame", in der Frau Adam die Rolle der Anna vorzüglich vertrat, kam dem klassischen Werke sehr zustatten. Victor August Loser

GRAZ: Eine neue Oper, Der Bergkönig, von Robert Fischhof erlebte bis jetzt drei Aufführungen; dies namentlich dank der Hingabe Jenny Korbs (Ingeborg), Gustav Kaitans (Bergkönig) und des Dirigenten Friedrich Weigmann. Das Werk ist eine Wiederkomposition des schon von Ivar Hallström benützten Textes (Stockholm 1874). Doch hat das romantische Halbdunkel des Stoffes von Fischhof eine weniger neue, als hübsche Musik bekommen: leider zu viel hübsche Musik, und auch viel zu hübsche Musik. Eine unsachliche süsse Gefälligkeit der Tonsprache, als ob die Charakteristiker Mozart und Wagner nie gelebt hätten! Unmotivierte Modulation, matte Bässe stören den Musiker; undramatische Instrumentation, die den Text verdeckt, statt verdeutlicht, den Laien. Dass das Werk nicht lang ist und doch Längen hat, stört beide. Die Aufführung brachte dem Komponisten äusseren Erfolg; sie brächte ihm auch inneren, wenn er die Fehler hörte, die freundlicher Beifall übertönte. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Unser Spielplan zeigt nun schon seit Anfang Dezember ein langweiliges Gesicht. Nichts als „olle Kamellen", die man zwar immer wieder mit anhört, aber doch auch den gewiss nicht unbescheidenen Wunsch aufkeimen lassen, wieder einmal einer Novität oder doch wenigstens wertvollen „Ausgrabungen" zu begegnen. Die meisten Opernabende füllen Gastspiele aus. Doch die Mehrzahl der Gäste kam, sang und ging. Der Erfolg blieb aus. Ausser dem vielversprechenden Heldentenor Rupert Gogl ist vorläufig nur die Gesangsnovize Sophie Wolf engagiert, die das vielbegehrte Fach einer jugendlich-dramatischen Sängerin ausfüllen soll. Hoffentlich bereitet sie, deren „Agathe" und „Elisabeth" noch manchen Wunsch offen liessen, uns keine Enttäuschung. Ein Hallenser Kind, Erna Fiebiger, legte als „Mignon" und als „Marie" („Waffenschmied") eine aussergewöhnliche, gesangliche und darstellerische Befähigung an den Tag und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Martin Frey

HANNOVER: In unserer Oper absolvierte Katharina Fleischer-Edel zwei Gastspiele als Senta und Evchen. Die Künstlerin, deren Stimme klar und hell, aber etwas kalt klingt, hatte in beiden Rollen einen berechtigten, schönen Erfolg, doch ragte sie in keiner Weise über unser Opernensemble, wenigstens nicht über dessen erste Kräfte empor. Im Gegenteil; sowohl im „Holländer" wie in den „Meistersingern" waren die Herren Bischoff und Moest entschieden diejenigen, denen im Wettgesang „das Blumenkränzlein aus Seiden fein" zukam. L. Wuthmann

KÖLN: Im neuen Stadttheater erzielte Carl Weinbergers erstmalig aufgeführte komische Oper „Schlaraffenland" (nach Ludwig Fulda in fünf Bildern von M. Sturz) einen durchschlagenden Erfolg. Schon die treffliche Ausgestaltung der sich gegenüberstehenden beiden Milieus, der kleinbürgerlichen Verhältnisse und der schlaraffischen Welt, liessen Weinbergers Glück bei seinem Ausflug aufs Operngebiet deutlich hervortreten. Dann waren es seine melodiöse Erfindung, die stimmungsvolle Lyrik und seine eigenartige Charakteristik im Märchenhaften und Phantastischen, die besonders ansprachen. — Aino Ackté von der Grossen Oper in Paris bewährte ihre hohe Künstlerschaft in fesselndster Weise, indem sie uns mit ihrer Margarete, Elsa und Elisabeth bekannt machte. Paul Hiller

MAINZ: Auch hier hatte Wolf-Ferrari's Oper „Die neugierigen Frauen" einen guten Erfolg. Die Aufführung war eine vortreffliche. Am 1. Weihnachtstage erschien zum ersten Male Liszts „Heilige Elisabeth" auf der Bühne. Trotzdem man keine Mühe gescheut hatte, und alles getan, das Werk würdig zu gestalten, bewies doch auch diese Aufführung, dass das Werk nicht auf die Bühne gehört. Es verliert gerade das, was sein höchster Reiz ist, den überaus feinen poetischen Duft, der das Ganze, wie Sonnengold

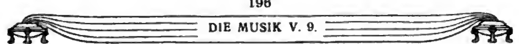
unter Waldesbäumen, verklärt. Die Versetzung in die reale Wirklichkeit bannt die Phantasie in gegebene, zu enge Grenzen. Als Elisabeth war Hedwig Materna hervorragend. Die letzte Neuheit bildete Enna's „Streichholzmädel", in dem Luise Fladnitzer wiederum einen Beweis ihres liebenswürdigen und bedeutsamen Talents gab. Das Werk gefiel sehr. Von älteren Werken nenne ich Wagners „Siegfried". Philipp Brozel errang in der Titelrolle einen vollen Erfolg. Dr. Fritz Volbach

MÜNCHEN: Kurz vor Weihnachten brachte die Königliche Hofoper noch zwei Novitäten heraus, denen man zum Teil mit gemischten Gefühlen entgegensah, das einaktige Singgedicht „Feuersnot" von Richard Strauss und Gabriel Dupont's Musikdrama „La Cabrera". Erwartet wurde eigentlich nur die Strauss'sche Oper, und das schon seit geraumer Zeit. Man hatte daher nach den Gründen geforscht, die uns das Werk bisher vorenthielten, aber keinen besseren gefunden, als die Furcht vor einem Theater-Skandälchen. Wenn diese jemals existiert hat, so gab es wohl nichts Törichteres, denn die Münchener von heute sind längst zu anderen geworden, um sich durch die in das Werk hineineskamotierten Sticheleien wegen ihrer ehemaligen Wagnerschaft noch gekränkt zu fühlen; andrerseits ist es leider nicht zu leugnen, dass die Persönlichkeit des Komponisten, dessen Münchener Zeit in der „Feuersnot" auch ihre Spuren abgedrückt hat, von dem grösseren Teil des Publikums nicht respektiert wird, wie sie es trotz der jüngsten symphonischen Exzesse doch verdient; die „Feuersnot" war nicht das Ereignis, das sie schon im politischen Verstand hätte sein müssen, wenn man sich der heutigen künstlerischen Stellung des berühmten Mitbürgers allgemein bewusst wäre. — Da das Werk den Lesern dieser Blätter aus älteren Berichten bekannt ist, darf ich mich kurz fassen. Wenn ich oben gesagt habe, dass das Publikum zu einer Besorgnis keinen Anlass gab, so gilt das auch von dem Werk. Um die Münchener zu reizen, hätte namentlich die vielbewegte Kapuzinade des Kunrad witziger, deutlicher sein müssen. Dass einzelne Stellen, in denen das bierfreudige Münchnertum verspottet wird, ins Schwarze treffen, kommt allein auf Rechnung des Komponisten, der mit geistreichen Anspielungen dem schlappen Humor des Textdichters (E. von Wolzogen) oft geradezu genial auf die Beine hilft. Das von Strauss selbst gefundene Sujet bietet unstreitig dramatische Seiten, die aber in der Wolzogenschen Bearbeitung kaum zur Hälfte ausgenutzt sind. Ich habe den Eindruck, dass der Dichter ohne innere Anteilnahme an diesen Stoff herangegangen ist; nicht in der sprachlichen Ausführung zeigt sich seine Gleichgültigkeit; der münchnerisch-altertümelnde Dialekt, die Einflechtung ortsüblicher Kinderlieder u. dergl. lassen sogar einige Sorgfalt nicht verkennen; aber der Aufbau ist ohne Spannung, die Entwicklung der Charaktere, wenn man von solchen überhaupt reden kann, ohne Liebe und Wahrheit; marionettenhaft bewegen sich diese Gestalten an dem morschen Faden der Wolzogenschen Phantasie, in ihrem Tun und Reden wirklich wie bei den Haaren herbeigezogen, und wie gesagt, der „Humor" des Dichters, eine gewisse trockene Lustigkeit in der Korbszene ausgenommen, mag jenseits der Donau Lacher finden, uns stösst sie ab. Dass am Schluss der Bürgermeister zu dem sehr bedenklichen Kammerfensterln seiner Tochter noch mitjubelt, ist das Humor? Kann man derartiges einem Mann und Vater überhaupt zutrauen? Auch an anderen Stellen des Buches werden ähnliche Kunststücke geleistet; über den Geschmack lässt sich ja bekanntlich nicht streiten. Immerhin muss man die Geschicklichkeit bewundern, mit der der Komponist diesem spröden Stück doch mitunter tiefe Wirkungen abgewann; sie sind ein glänzender Beweis seiner Gestaltungskraft. In den Chören, die in dieser Oper eine Hauptrolle spielen, stecken die musikalischsten Elemente; ein Meisterstück eigenartigster dramatischer Chorlyrik ist der „greinende" Kinderchor „Kam wohl der grimme Wolf", von dem eine fast unheimliche Lamentoso-Stimmung ausgeht; wenn irgendwo, hat hier die Musik den Text im edelsten Sinne überwunden. Und die folgende

Szene bis zur Katastrophe krönt diesen Triumph des Musikers; sie enthält eine Fülle der originellsten Einfälle und zeugt für die Genialität seiner Kombinationsgabe. Das Strauss'sche Orchester entfaltet in der „Feuersnot" eine Farbenpracht, die über die Gestalten romantischen Zauber breitet; nur ist sie in den ersten Szenen mitunter zu dick aufgetragen; Chöre und Solisten hatten Mühe, sich überhaupt verständlich zu machen. Mass halten, die Gesangsstimmen als etwas Souveränes der Instrumentation überzuordnen, hat Strauss noch nicht gelernt; auch gegen Schluss des Stückes wäre mit weniger dröhnenden Mitteln noch grössere Wirkung erreicht, zumal im Monolog, wo doch alles auf das Verstandenwerden ankommt. Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war sorgfältig vorbereitet und sehr gut, und verhalf dem Werk zu einem starken Erfolg. Die beiden Hauptdarsteller, Frl. Koboth als Diemut und Herr Feinhals als Kunrad machten ihre Sache famos. — Das zweite Stück gehört zur Spezies der jungitalienischen Verführungs-Dramen. Seine Annahme an unserer Oper soll noch auf das Konto des nach Frankfurt a. M. übersiedelten Hofkapellmeisters Reichenberger kommen. Wer es auch sein mag, Geschmack hat der Betreffende damit nicht bewiesen. Abgesehen von dem, in der sentimental-veristischen Form überlebten Stoff, dessen Erzählung wir uns ersparen können, zeigt die Dupont'sche Musik auch nicht die Spur einer eigentümlichen Begabung; wenn sie zu „grossen" Akzenten ausholt, trifft sie entweder eine Elle zu kurz oder sie schlägt in den grossmäuligen Ton der dramatischen italianissimi von Mascagni's Gnaden. Die von Röhr geleitete Aufführung mit Frau Burk-Berger in der Titelrolle war recht wacker; aber das Publikum blieb kalt und in den lauen Beifall mischten sich bescheidene Sibilanten. Dr. Theodor Kroyer

PETERSBURG: Nachdem im Laufe der letzten Jahre aus dem Wagnerschen Nibelungen-Zyklus die drei Hauptteile „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" im russ. kaiserl. Marientheater gegeben waren, ging zum Benefiz des Maschinenmeisters N. Berger auch „Das Rheingold" unter Naprawniks Leitung erstmals in Szene und ist jetzt an der Tagesordnung. Um die im allgemeinen sehr gute Aufführung machten sich von den Darstellern namentlich Frau Kusnezowa-Benois (Woglinde), Frl. Petrenko (Flosshilde), die Herren Kastorski (Wotan), Jerschow (Loge), Labinski (Froh), Ssmirnow (Alberich), Sserebrjakow (Fafner) verdient. — Die „Neue Oper" im Kaiserl. Konservatorium hat neuerdings auch Leoncavallo's „Zaza" und die seit 25 Jahren nicht gegebene Oper „Gioconda" von Ponchielli ihrem Repertoire einverleibt. Durch das Gastspiel der geistvollen Livia Berlendi und des unvergleichlichen Baritons Titta Ruffo erwirbt sich die Direktion (Fürst Zereteli) den Dank aller wirklich Kunstverständigen. Bernhard Wendel

ROSARIO (Argentinien): „Anderswo geschehen Taten, eine Welt des Ruhms bewegt sich glänzend jenseits dieser Berge" — mit solchen Gedanken unwillkürlich blättert man in den Heften der „Musik", deren regelmässige Ankunft stets freudig begrüsst wird. Ja, man wird bescheiden in seinen Anforderungen inmitten einer Musikwüste. Nicht, dass es an musikalischen Veranstaltungen jeder Art fehlte, nur dass die Brünnlein echter Kunst recht spärlich fliessen und entweder im Sande rein materiellen Denkens und stumpfer Gleichgültigkeit spurlos verrinnen oder von der brütenden Sonne künstlerischen Unverständnisses aufgesogen werden. — Während ich im Vorjahre wenigstens von einer Gesellschaft berichten konnte, die den hier landläufigen Spielplan: Tosca, Bohème, Tosca, Tosca, Traviata usw. mit einer achtungswerten Lohengrinvorstellung unterbrach, schweigen in diesem Jahre alle guten Götter. Im „Colon" tagte eine mittelmässige italienische Operngesellschaft, die in ihrem Kapellmeister, Luis Provesi, allerdings einen Vollmusiker besass. Er machte uns unter anderem mit einem Jugendwerke Verdi's: „Nabucco" bekannt. Die Vorstellung, die der deutschen Kolonie anlässlich der kurz vorher stattgefundenen



Schillerfeier gewidmet war und mit der „Freischütz"-Ouvertüre eingeleitet wurde, verlief eindruckslos, da diese Verdis'che Musik unserm jetzigen Musikempfinden schon allzu fern liegt. Andererseits gab es Gelegenheit, die Irrwege zu bewundern, in denen sich ein moderner, verarmter Tonsetzer verlieren kann; ich meine Mascagni mit seiner „Iris", die ich von einer andern, noch weniger guten Gesellschaft im kleinen Olymptheater vorgeführt sah. Den hiesigen Geschmack kennzeichnet es, dass er gerade an dieser Musik seinen Narren gefressen hat. — Besser bebaut wurde das Feld der Operette. Im „Teatro de la Opera" gab die englische Operettengesellschaft Sass & Nelson eine Reihe von Vorstellungen, von denen die der Geisha die wenigst gelungene war. Die gesanglichen Leistungen waren durchweg sehr gering. — Volle Häuser machte eine französische Truppe. Varneys komische Oper „Die Musquetiere im Kloster" wurde ausgezeichnet gespielt. Während die Italiener — soweit ich sie hier zu beobachten Gelegenheit hatte — mit einem oder zwei „protagonistas" zu paradieren pflegen, fiel hier ein abgetöntes, lebendiges Zusammenspiel aller angenehm auf. Es war mal unverfälschte Pariser Luft, die hier vorübergehend auf unserer Bühne wehte. — Bedeutsam wird das nächste Jahr werden, insofern zum erstenmal eine deutsche Gesellschaft (Operette) auf argentinischem Boden spielen wird. Das Unternehmen ist für Buenos Aires durch Zeichnungen gesichert, und für Rosario werden dann wohl auch einige Vorstellungen abfallen. Man erwartet natürlich einen grossen Erfolg und knüpft daran die Hoffnung, dass auch deutsche Bühnenkunst sich mit der Zeit hier einbürgern wird. Freilich bis zu der Zeit, da alljährlich hier deutsche Opern in deutscher Sprache gegeben werden, wird noch viel rein italienische Musik verzapft werden. Hermann Kieslich

SCHWERIN i. M.: Ausser den Wiederholungen Verdi'scher Opern, in denen der Koloraturaufputz der Gesangskunst der talentvollen Frieda Hempel ein dankbares Feld bietet, fand diese Künstlerin auch in den Hugenotten, in Alessandro Stradella und anderen Werken einen weiteren Tummelplatz für ihre trefflichen Darbietungen. Nach vielen Jahren ging „Der schwarze Domino" wieder über die Bühne und fand grossen Beifall. Wertvolleres gab d'Alberts köstliche „Abreise"; ebenso erfreute die Wiederkehr des feinhumoristischen „Barbier von Bagdad" unter Paul Prill. Seim sang und spielte die Titelrolle mit vielem Glück. Fr. Sothmann

STUTTGART: Verdi's „Amelia" ist von Erich Band neueinstudiert, von Löwenfeld neuinszeniert worden. Die Aufführung war vortrefflich; würde nur auch deutschen Meisterwerken soviel Sorgfalt und sinnige Umsicht zuteil! Die Regie der „Meistersinger" könnte noch etwas liebevoller sein; am besten war das frische, feine Orchester unter Pohlig. Aber auch die Darstellenden setzten ihre besten Kräfte ein, und trotz Unpässlichkeit des Frl. Wiborg löste der Abend nachhaltige Stimmung aus. Oskar Bolz, stimmlich ganz vorzüglich, wenig rhythmisch, wie fast jeder Tenor, spielte besser als im „Ring"; wahrscheinlich ist er nun auf einige Zeit fest verpflichtet. Leider ist die Stuttgarter Presse nicht in der Lage, etwas Sicheres über geplante oder vollzogene Verpflichtungen neuer Mitglieder bekanntzugeben. Dr. Karl Grunsky

ZÜRICH: Auf einen arbeitsreichen aber auch mit schönen Erfolgen gezierten Monat sieht unsere Oper zurück. In der ersten Woche des Dezember feierte Erika Wedekind Triumphe ungewöhnlicher Art, und bald darauf trat unser Ensemble mit einer vortrefflichen Neueinstudierung der Zauberflöte hervor. Da dazu auch eine prächtige neue Ausstattung nach Münchener Muster angeschafft worden ist, konnte Mozarts Meisterwerk bereits achtmal vor sehr gut besuchtem Hause gegeben werden, was für Zürich eine Art Ereignis bedeutet. Einen mächtigen Aufschwung hat unser Opernpersonal bei einer Wiedergabe von Wagners „Ring des Nibelungen" genommen. Wir haben seit vielen Jahren keine so abgerundete, ausgezeichnete Aufführung der Tetralogie gehabt.

Besonderes Verdienst erwarben sich neben dem Tenoristen Max Merter, der sich mit staunenswerter Geschwindigkeit aus einem ziemlich steifen, mittelmässigen Sänger zu einem höchst beachtenswerten Künstler entwickelt hat, Nusi v. Szekrenyessy als Brünnhilde, Wilhelm Bockholt als Alberich und der noch sehr junge Philipp Schönleber als Mime, während des Baritonisten Langefeld Wotan infolge mangelhafter Schulung des trefflichen Darstellers nicht ungetrübten Genuss bereitete. Die ehemalige Primadonna Zürichs, Marie Seiffert, die als Walküre in „Siegfried" auftrat, wurde ziemlich kühl aufgenommen, dagegen gewann ein Schüler des Frankfurter Konservatoriums, Ludwig Ermold, rasch die Sympathie des Publikums. Er wurde nach zweimaligem Gastspiel für das Fach des Bass-buffo engagiert. Noch immer besteht die Vakanz für die Partieen des lyrischen Tenors. Ein junger Anfänger, der als Tamino debütierte, wurde abgelehnt. Aufsehen erregte der von hiesigen Kunstfreunden ausgebildete Bernardo Bernardi, der kürzlich bei einer Fledermaus-Vorstellung einige Konzertnummern mit glanzvoller, aussergewöhnlich tragfähiger und gut geschulter Tenorstimme sang. W. Niedermann

KONZERT

BERLIN: Das Programm des ersten Nikisch-Konzertes im neuen Jahre begann mit der symphonischen Dichtung „Vysehrad", dem ersten Stück aus der Reihe der Tondichtungen, in denen uns Smetana von der vergangenen Herrlichkeit seines böhmischen Vaterlandes erzählt. Alsdann spielte Fritz Kreisler das Violinkonzert a-moll von Viotti mit herrlichem Ton, einfach im grossen Stil, warm in der Empfindung. Till Eulenspiegels lustige Streiche von Richard Strauss, sein innerlich heiterstes Werk, in dem man mit behaglichem Ergötzen der vielfachen Umgestaltung des leicht wiederzuerkennenden Hauptmotivs, der geistreich behandelten alten Rondoform folgt, und die zweite Symphonie von Brahms waren die übrigen Gaben des Abends. E. E. Taubert

Die zurzeit etwas verworrenen politischen Zustände im russischen Nachbarreiche scheinen leider auch auf künstlerische Veranstaltungen ihre rückwirkende Kraft zu äussern: anders lässt sich ein Programm, wie es der Orchesterabend aufwies, den Ferdinand Neisser, Leiter des Philharmonischen Orchesters in Wasa (Finnland), mit den Berliner Philharmonikern gab, mit dem besten Willen nicht erklären. Die Oberon-Ouvertüre eröffnete, Paul Ertels effektreiche symphonische Dichtung „Belsazar" schloss den Abend; in der Mitte stand Beethovens grosse Fuge op. 133, bei deren Ausführung sich naheliegende Vergleiche schlechterdings nicht ausschalten liessen. Neisser ist zweifellos ein achtbarer Dirigent von grosser Routine; weshalb er das Urteil über seine künstlerische Intelligenz durch Vorführung von seichter Unterhaltungsmusik, wie Sinigaglia's „Regenlied" und „Scherzo", und drei Sätzen eines „Manoli" betitelten, nach Janitscharenmusik duftenden Nichts von F. Rein in einem doch hoffentlich ernst gemeinten Konzert leichtherzig aufs Spiel setzte, ist nicht recht einzusehen. Die erfreulichste Gabe des Abends waren „Frühlingsgesang" und „Valse triste" von Sibelius.

Willy Renz

Die Berliner Kammermusik-Vereinigung, bestehend aus der Pianistin Vera Maurina und den Herren Gülzow (erste Violine), Rückward (zweite Violine), Lenzewski (Bratsche), Williams (Violoncell), Skibicki (Kontrabass), Rössler (Flöte), Bundfuss (Oboe), Rausch (Klarinette), Frühauf (Fagott) und Rembt (Horn) brachte in vortrefflichem Ensemble Spohrs fast vergessenes schönes Nonett, das D-dur Konzert von Bach für Klavier, Violine und Flöte, sowie Beethovens Septett zur Aufführung. — Donald Francis Tovey veranstaltete mit Zuziehung des Joachim-Quartetts und der Sängerin Meta Diestel zwei Brahms-Kammermusikabende (f-moll Quintett, A-dur Klavierquartett, Trios in C-dur und c-moll,

Violinsonate in d-moll und die Händel-Variationen); es fehlt seinem gar zu korrekten Spiel die persönliche Note. — Florian Zajic und Heinrich Grünfeld spielten ausser Solostücken für Violine und Violoncell Schumanns Quintett, wobei Alfred Grünfeld das Klavier, die Herren Diestel und Hasse die Mittelstimmen vertraten; auch der Pianist trug Solostücke vor, Elisabeth Ohlhoff unterstützte die Konzertgeber durch wohlgelungene Liedervorträge. — Das Dessau-Quartett wollte Bruno Walters Klavierquintett hier aus der Taufe heben, verzichtete indessen darauf zugunsten einer Mozartfeier (Quartett in G-dur, Quintett in g-moll, Divertimento für Quartett und zwei Hörner in D-dur), die würdig ausfiel. — Otto Urack trat in einem eigenen Konzert als Violoncellist, Komponist und Pianist auf, in letzter Eigenschaft als Begleiter einiger von ihm komponierten Lieder, die Hertha Dehmlow lebensfähig machte. Ein Klavier-Quintett Uracks (am Klavier Bruno Hinze-Reinhold) enthielt gut gearbeitete, schön klingende, den Hörern gar keine Schwierigkeit bietende Musik (beinahe Salonmusik) nach Dvořákschem Vorbild. Die Leistungen des Konzertgebers auf dem Violoncell entsprachen nicht ganz den Erwartungen. — Leo Schrattenholz führte ausser seiner schon bekannten Violinsonate op. 37 zwei neue Trios eigener Komposition auf (op. 40); das erste für Klavier, Klarinette (Richard Mühlfeld) und Violoncell (Robert Hausmann), das zweite für Klavier, Violine (Gabriele Wietrowetz) und Klarinette. Beide Werke waren gediegen gearbeitet, trugen dem Charakter der Klarinette sehr gut Rechnung und enthielten eine Fülle fesselnder Melodieen; dem zweiten gebührte der Vorzug: dessen ersten Satz kann man sogar bedeutend nennen; ungemein ansprechend war der Schlussatz, ein ungarisches Rondo. — Auch Heinrich Gottlieb-Noren, der sich jetzt H. G. Noren nennt, gab einen Kompositionsabend; ausser der hier schon mehrfach anerkennend besprochenen Suite op. 16 für Klavier (Vera Maurina) und Violine (van Veen) und pastoralen Skizzen für Harmonium (Karl Kämpf), Violine und Violoncell (van Lier) kam ein noch ungedrucktes Klaviertrio op. 28 zur ersten Aufführung. Auch dieses Werk enthält viel eigenartiges, bedarf aber vor der Drucklegung entschieden einer Verkürzung des Andante und vor allem des ersten Satzes; dieses dauert 22 Minuten und ist in seinem architektonischen Aufbau ziemlich verfehlt; überflüssig ist z. B. die Fuge; schöne Gedanken, wie gleich der Anfang, gehen, unter ausgetiftelten Harmonieen und Figuren unter. Ungemein pikant und harmonisch interessant ist das knapp gehaltene Scherzo; auch das Finale, das auf einer slawischen Melodie aufgebaut ist, ist recht annehmbar; hierin lässt man sich gern den Fugenteil gefallen. Eine Anzahl Lieder des Komponisten sang Gertrud Fischer mit ihrer schönen Altstimme; darunter der eigenartige, noch ungedruckte „Tanz". Unzweifelhaft ist Gottlieb Noren ein begabter Komponist, doch hat er die Sturm- und Drangperiode noch nicht hinter sich. — Mit Begleitung des philharmonischen Orchesters konzertierten die Geigerin Lotte Ackers ohne Berechtigung und der sehr talentvolle Geiger Richard Czerwonky, der mit Bruchs schottischer Phantasie und Joachims ungarischem Konzert erfolgreich debütierte. — Ossip Schnirlin spielte u. a. eine etwas langatmige Ballade eigener Komposition, die auf ein reiches Innenleben schliessen liess. — Erfolgreich führte sich auch der junge Geiger Georg Merlin Diburtz ein; ihn unterstützte die sympathische Sängerin Charlotte Kimpel. — Einen bedenklichen Rückschritt zeigte die Geigerin Amalie Birnbaum, ihre Konzertpartnerin, die Mezzosopranistin Else Vetter, dagegen wieder erfreuliche Leistungen. — Das angesetzte dritte grosse Orchesterkonzert der neuen Charlottenburger Musikgesellschaft musste wegen innerer Zwistigkeiten in deren Direktorium ausfallen. Wilhelm Altmann

Das Gros der Pianisten leidet an dem nämlichen Übel: sie spielen immer, wie sie üben. Jeder von ihnen hat seinen besonderen technischen Typ, d. h. eine sich stets gleich bleibende Anschlags- oder Berührungsform. Sklaven ihrer Technik sind sie nicht

Herren der Kunst. Nur einer ist Herr von beiden: der Mittel und des Ausdrucks. Was bei Eugen d'Albert einzig vorhanden, ist nicht allein die Suggestivkraft, der elementare Wirbel seines prachtvollen Temperamentes, als vielmehr die Grösse der Formgebung, das Zucken des rhythmischen Pulses, die leidenschaftlichen Akzente und das klare musikalische Aufbauen. Er spielt nie typisch. Der momentane Ausdruck gebiert momentan die genaue adäquate technische Form. So verfügt er allein über die grosse Dynamik und gibt das Kunstwerk als ein Mannigfaches von Farben und Tönen, Schattierungen und Gegensätzen, kleinen und grossen Flächen und doch zugleich als ein Einfaches, wie es das Leben erheischt. Eine gewisse Sorte von Instrumentalisten träkeln und mäkeln gern an ihm herum. Die Neidinge!! Es geht noch immer ein Dutzend auf diesen Einen, der doch Aller Meister ist. Die Coda des ersten Satzes der „Waldsteinsonate", die Überleitung zum Rondo, dann wieder die Überleitung zum Prestissimo im Finale und dieses selbst, — oder das Scherzo in Brahms' op. 5, dann das köstliche Intermezzo, das sind Dinge, von denen zu sagen: „Nachmachen, Ihr Herren, nicht reden!" — Daneben spielten: Leo Kestenberg, ein neuer Kraftmayer von dickflüssigem Geblüt, — Sandra Droucker, deren früher so schöne Gewichtstechnik einen Stich ins Harte bekommen hat und deren Musik nach wie vor ohne Reiz und Wärme, — Alma Stencel, das unerfreuliche Produkt einer noch unerfreulicheren Dressur und — Wilhelm Backhaus, die „Sensation", der Sieger des Rubinsteinpreises. Er ist ein Könner, dessen Musik nicht im mindesten anstössig. Er hat des weiteren eine lose Hand und verfügt über ein bedeutendes Quant von Technik. Da er noch jung ist, bilde ihm Gott den Verstand, dass die Musik und der künstlerische Ausdruck besser und bedeutender werde. Dies Schmeissen und Hacken, diese Monotonie des Tones, dies wurschtige Deklamieren im seelenlosen Metronomstil und solche Begrifflosigkeit von Anschlag, Farbe, Dynamik und singenden Werten passen wenigstens schlecht zu einem Talent, das der Sache schon etwas mehr Achtung und Würde entgegenzubringen berufen wäre. — Edouard Risler gab den ersten von drei Beethoven-Abenden. Ich werde daher später noch Gelegenheit haben, auf ihn zurückzukommen. — Unter den Stimmen nenne ich an erster Stelle Mary Münchhoff. Sie hat zugenommen an Stilgefühl und technischer Ausarbeitung. Man bemerkt die gute legato-Schulung Messchaerts und eine feine sinngemässe Deklamation. Sie könnte eine unserer ersten Lied- und Koloratursängerinnen sein, hätte sie nicht nur Liebenswürdigkeit, Klugheit und Geschmack, sondern auch Wärme, Sinnlichkeit und Temperament. Ihr Ton ist „kalt" und die künstlerische Vollkommenheit scheitert an dem Kardinalfehler absolut falscher Nasenresonanz. Der Ton klebt hinter der Nase fest, verfängt sich in den hinteren Hohlräumen. So klingt er stumpf, im Kopfregister matt und monoton und oft gleich einer gestopften Trompete. Es fehlt dem Klang an elastischer Schwingungsform und metallischem Kern. — Daneben verdient Gracia Ricardo wegen der vortrefflichen Durchbildung ihrer schönen Mittel, des musikalischen Ausdrucks, der stilistischen Behandlung des Liedes und der ruhigen und vornehmen Deklamation grössere und weitergehende Beachtung. — Rosa Olitzka sollte den Konzertsaal meiden. Ihre ganze Erscheinung, Mimik und Theatralik weisen die Künstlerin, deren Mittel zwar gross und noch immer glänzend, deren Technik wie Stilisierung aber höchst anfechtbar sind, dorthin, von wo sie kommt: nach dem Haus im Covent Garden. — Von Emil Pinks, dem Oratoriensänger, kann man auch sagen, dass er im Kirchengesang besser am Platze. Seine Liedkunst ist tüchtig, aber nicht bedeutend genug, und die technischen Mängel seines leider knödeligen Tenors wiegen zu schwer, als dass man sie hier, wo sie isoliert wirken, für die Dauer angenehm finden könnte. — Bleiben: Helene Wolter und Helene Staegemann, die Graziöse, Liebenswürdige, die gleich Glyceren, Pausias' holdem Blumenmädchen, gar duftige und zierliche Sachen zu bieten weiss. R. M. Breithaupt

Einen genussreichen Abend veranstaltete der Tenorist George A. Walter mit Werken J. S. Bachs und vier seiner Söhne. Die von ihm getroffene Answahl wie die Ausführung aller Gesänge war rühmenswert. Herr Walter singt vorzüglich mit treffendem Ausdruck und weiss, was bel canto ist. Die ihn unterstützende Pianistin Elsa Haas stand nicht ganz auf der Höhe, wurde auch von ihrem Gedächtnis im Stiche gelassen. — Gertrud Fischers Stimme, für Alt ausgegeben, hat Sopran-Charakter, ist wenig ausgiebig aber angenehm. Sie sang mehrere, durch nichts bedingte Anhäufung von Dissonanzen verblüffende Lieder von Reger. — Als für kleinere Gelegenheiten brauchbare Sängerin zeigte sich die Sopranistin Rose Loening. — Einen klangvollen Bariton besitzt Hjalmar Arlberg, der mit Klara Erler Duette sang. Das Ensemble ist noch nicht genügend ausgeglichen. Beide singen recht hübsch, ohne besonderes zu bieten. — Einen programmatisch interessanten Heine-Abend gab Robert Koppel, dem er jedoch hinsichtlich der Ausführung nur rezitatorisch gewachsen war. Besonders gut liegt ihm der Humor. Gesanglich bleibt Herr Koppel alles schuldig, obgleich sein nicht übler Bariton der Ausbildung wert ist. Atmen und Tonbildung sind gänzlich unkultiviert. Für ernste Gesänge versagt seine musikalische Auffassungsgabe. Hübsch waren einige von den Komponisten selbst begleitete heitere Lieder von H. Hermann und J. Rothstein. — Künstlerisch wertvoll war das Konzert des Ehepaars Marie Barinowa-Malmgren (Klavier) und Eugène Malmgren (Cello). Sie begannen mit einer Sonate in g-moll für Viola da Gamba und Klavier von Ph. Em. Bach. Leider war die Gamba nach Art des Cello nur mit vier anstatt sechs Saiten bespannt und wurde auch in moderner Weise gespielt, wodurch das historische Interesse, das allein noch zugunsten der Vorführung des alten Instrumentes spricht, unterdrückt wurde. — Bernhard Irrgang gab sein 400. Orgel-Konzert. In der Marienkirche drängten sich die Zuhörer zu Hunderten. Der verdienstvolle Künstler wurde unterstützt durch die Sängerinnen Jeannette Grumbacher de Jong und Charlotte Hemptenmacher sowie das vorzügliche Damen-Streichquartett von Gabriele Wietrowetz. — Der Pianist William A. Becker machte einen sehr ungünstigen Eindruck. Geschmacklose Verzerrungen, unzählige Willkürlichkeiten und ein fortwährendes Zerreissen des Melodiefadens sind Charakteristika seines Spiels. — Von grosser Stimme des Tenoristen Fritz Ernst ist nur noch die Höhe in voller Kraft übrig. Gleichmässiges Aushalten eines Tones gelingt ihm schwer, der Vortrag ist theatralisch. Der mitwirkende Cellist Franz Borisch spielte recht ausdruckslos und liess technische Sicherheit vermissen. — Hübsches Talent hat die Altistin Stella Godwin. Die gut ausgeglichene Stimme ist in tieferen Lagen schwach, Höhe voll und schön. Der Cellist Walter Lewy spielte mit kleinem Ton für ihn zu schwierige Stücke. Die Harfenistin Mila Stoltz zeigte grosses technisches Können, sollte aber beim pianissimo nicht ins Übertreiben verfallen. — Eine sympathische Sängerin ist Toni Kunz. Ihr Mezzosopran ist nicht gross, sie singt jedoch mit Leidenschaft. Das leichte Tremolo und das hörbare Atmen sollte sie sich abgewöhnen. Arthur Laser

BRADFORD: Das einleitende Konzert brachte uns das Hallé-Orchester unter Richter mit Kreisler (Mendelssohn-Konzert, Rondo Capriccioso von Saint-Saëns) und Miss Castles (Gesang) als Solisten. Beethovens jugendfrische „kleine Symphonie", Elgar's charakteristische „Cockaigne"-Ouvertüre und Strauss' köstlicher „Till Eulenspiegel" fanden vorzügliche Wiedergabe. — Einen sehr guten Eindruck hinterliess das „London Symphony Orchestra" unter Leitung Elgar's. Ausser der Symphonie in F von Brahms und zwei slawischen Tänzen von Dvořák wies das Programm nur Kompositionen des Dirigenten auf: Ouvertüre „In the South", „Introduction und Allegro" für Streichorchester, weniger seines musikalischen Gehaltes halber von Interesse als wegen seiner grossen technischen Schwierigkeiten, sowie (unter Mitwirkung der Altistin Edna Thornton)

den Gesangs-Zyklus „Sea Pictures", dessen pikante orchestrale Toneffekte an Berlioz erinnern. Das Orchester entledigte sich seiner Aufgaben auf das Beste. — Äusserst genussreich war ein Konzert mit Busoni, Zacharowitsch (Violine) und Agnes Nicholls (Gesang), das die Kreutzer-Sonate, ferner Werke von Chopin, Liszt, Couperin, Vitali, Paganini, Bach, Brahms, Richard Strauss u. a. brachte. — Das abschliessende Konzert dieses Jahres brachte als einzige Novität eine Humoreske für Chor und Orchester „John Gilpin" von Cowen. Dieses Werk zeichnet sich nicht gerade durch grossen Reichtum an musikalischen Gedanken aus; zur Erzielung des Humors bedient sich der Komponist oft der gröbsten Effekte. R. Rübeling

BRAUNSCHWEIG: Das fünfte populäre Konzert des Direktors Wegmann vermittelte in M. Crickboom-Brüssel die Bekanntschaft eines tüchtigen, deutsch empfindenden Geigers, dem Mary Münchhoff und Minette Wegmann ebenbürtig zur Seite standen. Frl. Oehlmann brachte mit 85 Kindern und jungen Mädchen eine Reihe der Kinder- und Volkslieder von Jaques-Dalcroze zu mimischer Darstellung und errang mit den neuen eigenartigen Leistungen solchen Beifall, dass später eine Wiederholung erfolgen musste. Ernst Stier

CHICAGO: Eine Saison von viel versprechender Aktivität nahm ihren Anfang mit dem ersten Thomaskonzert in der den Namen des Gründers des Orchesters tragenden Halle. Der Dirigent Friedrich Stock hat gut gewählte Programme ausgearbeitet, deren künstlerischer Standpunkt nichts von der gefürchteten „populären", kassenfüllenden Programmacherei verrät, sondern sich streng auf den Masstab der Thomasprogramme — also klassisch-modern — stellt. Ich wohnte dem dritten Konzert bei, das die Manfredsymphonie von Tschaikowsky im Hauptteil gab und zugleich Rudolf Ganz als Klaviersolisten in Liszts Konzert No. 2 vorführte. Das Zusammenspiel des Orchesters lässt in Straffheit und feinster Schattierung nichts zu wünschen übrig, ein Memento für den verstorbenen Dirigenten und ein Beweis, dass unter seinem Nachfolger derselbe Interpretationsgeist herrscht. Nur in einem merkt der mit den Verhältnissen Vertraute einen Unterschied. Es ist der zwischen Thomas' Autokratie („sic volo sic jubeo"), welche die Verhältnisse schuf, und der jetzigen, augenscheinlich von dem Direktorat der Orchesterassociation („Trustees") stark beeinflussten Methode, die „sich den Verhältnissen anpasst". Über die lästige „Encore-Frage" wäre es zu Thomas' Zeit unnötig gewesen, ein Bulletin an die Konzertbesucher zu erlassen, denn Thomas gab einfach keine Encores! Dem jungen Nachfolger, mit dem das encoresüchtige Publikum leicht fertig zu werden glaubte, musste es überlassen bleiben, das Publikum so zu erziehen, wie es von Thomas erzogen worden war. Die Veröffentlichung eines Bulletins seitens der Trustees — („with the hearty concurrence of orchestra and Conductor [warum ist dieser in dem übrigens sehr mangelhaften englischen Sprachsatz zuletzt genannt?]) — zeigt nur, dass die Trustees die Konzerte leiten — „wollen". Herr Stock wird aller Energie bedürfen, um sich solchen unziemlichen Einmischungen entgegenzustellen. Dass er musikalisch der richtige Mann am richtigen Platz ist, das hat er bewiesen. Eugen Käuffer

DRESDEN: Das dritte Symphoniekonzert (Serie B) im Kgl. Opernhaus brachte als Neuheit eine Humoreske D-dur für grosses Orchester von Karl v. Kaskel, ein effektvolles und im Detail interessantes, prächtig instrumentiertes Stück, dem aber zu voller Wirkung straffe Konzentration mangelt. Unter Schuchs feuriger Leitung erzielte die Neuheit einen freundlichen Erfolg. Solistin des Abends war Guilhermina Suggia, die trotz beträchtlicher technischer Künstlerschaft und schönen Empfindens doch wieder den Beweis dafür lieferte, dass das Cello nun einmal kein Dameninstrument ist. Im 4. Symphoniekonzert der Serie A brachte Ernst v. Schuch Anton Bruckners neunte Symphonie d-moll als Neuheit heraus. Das riesige Werk erregte, wie nicht anders zu erwarten, zunächst

mehr Befremden als Zustimmung, trotz einer hervorragend schönen Wiedergabe durch die Kgl. Kapelle. Es klingt eben aus dem Orchester Bruckners soviel dramatische, mit Wagner verwandte Musik heraus, dass man sie ohne Bühnenbild als absolute Musik zunächst gar nicht geniessen zu können meint, zumal da gerade bei der neunten Symphonie die direkten Anklänge an Wagner sehr zahlreich und ohrenfällig sind. Aber die Grösse und Bedeutung des Brucknerschen Kunstschaffens, das erst eine spätere Zeit dem grossen Publikum recht erschliessen wird, empfindet doch selbst der Widerstrebende, und so nahm man das schwer zugängliche Werk mit Achtung und Sympathie auf. Das dritte philharmonische Konzert führte als Solisten Emmy Destinn und Artur Schnabel nach Dresden; erstere ist seit längerer Zeit hier bekannt und geschätzt, so dass ihr Erfolg von vornherein sicher war, letzterer führte sich als hochbegabter Klavierkünstler sehr günstig ein. Eine vortreffliche Aufführung der „Schöpfung" bot die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs, und eine höchst genussreiche Mozartfeier veranstaltete die „Dresdner Musikschule", ein unter Leitung von L. R. Schneider neben dem Kgl. Konservatorium zu grossem Ansehen gelangtes Institut. Die Herren Giessen und Sittard setzten ihre Sonntag-Nachmittagskonzerte erfolgreich fort; weiter seien noch Liederabende der Sopranistin Frau Steinhauer-Mallinson und des Baritonisten Emil Hofmann als wohlgelungen hervorgehoben.
F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Mit dem Wiederbeginn der Konzerte im neuen Jahr ist schon eine ganze Revue pianistischer Erscheinungen vorübergezogen: Lamond mit einem prachtvoll zusammengestellten und prachtvoll wiedergegebenen Beethoven-Programm, die treffliche Florence Bassermann, Max und Blanche Schwarz, die hier Wohlbekannten und Wohlaufgenommenen, und Albert Friedenthal, der sich bei seinem ersten Erscheinen vermöge seines etwas rubinsteinisch gearteten Temperamentes gut einführte. Noch besser gelang das seiner Partnerin, der Mezzosopranistin Ciska Schattka, die mit ihrer Stimme, ihrer Schulung und ihrem Gehalt an Innerlichkeit einen sehr versprechenden Eindruck hinterliess. Im „Museum" wurde in einem Quartettabend Hugo Heermann nach längerer Abwesenheit wieder hochwillkommen geheissen. Ein Freitagskonzert desselben Instituts bot orchestral nichts Neues, liess aber Ludwig Hess als Sänger mit selbstkomponierten Liedern und solchen S. von Hauseggers auftreten, wobei sich die letzteren denn doch als die wertvolleren erwiesen. Am nämlichen Abend kam es vor, dass R. Strauss' „Don Quixote", der hier s. Z. die vielapplaudierte Uraufführung und seitdem noch manche Wiederholung erlebte, auch mit ablehnenden Kundgebungen beschieden ward.
Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Den Volksliedern Helene Staegemanns hörte man zu, wie man einem fernen Lichterspiel zusieht: man wird so gefesselt, dass man vergisst, wie wenig es wärmt. Der kleine Vecsey spielte Bach und Paganini, mit Bachischer Kraft und Paganinischer Artistik. Max Pauer brachte in herrlicher Rhythmik u. a. das Beethovensche G-dur Konzert, namentlich den langsamen Satz, als Gastgeschenk. Godowsky gab in den 24 Chopin-Préludes hundert neue Farben-Möglichkeiten. Possart rührte unser südösterreichisches Herz tief mit Strauss-Tennyson's „Enoch Arden". Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Ausser Karl Klanert, der das fis-moll Klavierkonzert von Carl Reinecke schwungvoll vortrug, traten hier nur noch Emmy Destinn und Ludwig Wüllner mit grösstem Erfolg auf.
Martin Frey

HELSINGFORS: Von den regelmässigen Symphoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters fanden bisher zwei statt. Bei dem ersten wurden Schuberts „tragische" Symphonie in c-moll nebst Liszts „Orpheus" und Glazounow's Orchesterphantasie „Stenka Razine" gespielt; Solist war Alexandre Petschnikoff, der mit schmelzendem Ton und technisch sehr hervorragend Tschaikowsky's Violinkonzert vorführte. Das zweite Konzert,

gleichfalls von R. Kajanus geleitet, bot als Quasinovität des Finnen Erkki Melartin Erstlingssymphonie (c-moll) in orchestraler Neubearbeitung, weiter das Vorspiel zu Niccolo Spinelli's Oper „A basso porto" und César Francks symphonische Dichtung „Le Chasseur maudit". Der ausgezeichnete Bassänger Ettore Gandolfi, vorläufig als Gesangslehrer am hiesigen Musikinstitut angestellt, sang eine Arie von Verdi. — Wegen der grossen politischen Bewegung, die so siegreich mit Finnlands autonomer Stellung als Staat endigte, sind die Solistenkonzerte weniger zahlreich gewesen. Nennenswert ist Elli Raügman, eine junge einheimische Pianistin, Schülerin von Reisenauer und Grünfeld, die bei ihrem Konzert u. a. Schumanns Etudes symphoniques sehr schön und poetisch reizvoll spielte. — Die Musikabende des Musikinstituts boten u. a. Busoni's hochinteressante zweite Violinsonate, Bossi's Trio sinfonico, Beethovens Streichquartett op. 95, Sindings Trio in D und Schumanns Klavierquartett op. 47. Solisten waren E. Gandolfi (Gesänge von Scarlatti, Pergolesi und d'Astorga), Bror Pettersson (Cellosonate von Boccherini), Karl Ekman (Webers As-dur Klaviersonate) und Victor Novácek (Schuberts Violinrondo h-moll).

Karl Flodin

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft wusste die junge Pianistin Elsa Krüger sehr lebhaft zu interessieren. An einem andern Abend erzielte die Mezzosopranistin Susanne van Rhyn im ganzen mit Liszts Mignon und Liedern von Max Reger günstige Eindrücke. Das Orchester der Musikalischen Gesellschaft bewährte unter Arnold Krögels Leitung durch hingebende Ausführung der Don Juan-Ouvertüre und G. Jensens ländlicher Serenade die guttonkünstlerischen Tugenden dieser im wesentlichen Teil aus Dilettanten beststehenden Vereinigung. — Albert Friedenthal war mit Ciska Schattka in dem von Virtuosen mit Recht sehr bevorzugten intimen Saale des Hotels Disch eingekehrt. Mit Chopin's b-moll Sonate, Mozarts A-dur Sonate und der Brahms'schen Ballade D-dur zeigte sich der Pianist auf der vollen Höhe seiner Gestaltungskraft, während seine Partnerin ihren prachtvollen Mezzosopran mit erfreulicher seelischer Vertiefung in den Dienst verschieden stilisierter Gesänge, wie Liszts Drei Zigeuner, stellte. — Im sechsten Gürzenich-Konzert erzielte als Neuheit für Köln J. Weismanns Märchenballade „Fingerhütchen", freundliche Wirkung, die zweifellos eine Steigerung erfahren hätte, wenn dem sehr gefällig gearbeiteten Werkchen ein im richtigen Verhältnis zu seiner Dehnung stehender Aufwand an musikalischen Gedanken dienstbar gemacht worden wäre. Auch Gustav Mahlers „Kindertotenlieder" hörte man zum ersten Male hier. Die ihr zugrunde liegende Tiefe der Empfindung und das wenigstens teilweise Interessante der Ausgestaltung mussten an ihrer sonst möglichen Eindruckskraft durch die bei dem geistigen Gehalte der Dichtungen allerdings nahegelegte Monotonie in der musikalischen Schilderung einigermassen verkümmert werden. Nichts ist anspruchsvoller, als ein Zuviel von Ähnlichem! Friedrich Weidemann von der Wiener Hofoper erzielte in beiden Neuheiten durch wertvolle Vortragseigenschaften und ein schönes Organ hervorragende Wirkung. Mit Beethovens Violinkonzert und der Tartinischen Teufelstriller-Sonate hatte Fritz Kreisler den gewohnten grossen Erfolg. Fritz Steinbach, der zu Anfang durch eine ausserordentlich wirksame Steigerung Beethovens Egmont-Ouvertüre zu mächtigem Eindruck vermittelt hatte, brachte nachher bei der ersten Kölner Wiederholung von Richard Strauss' Sinfonia domestica durch seine bezwingende, überaus humorvolle Art der Interpretierung das nicht leichte Kunststück fertig, auch erklärte Strauss-Gegner in den Bann des musikalischen Ereignisses zu ziehen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Zwischen Weihnachten und Neujahr gab es hier nur ein Konzert, einen Sonaten-Abend der Herren Stavenhagen und Berber, die zwischen Werken von Bach und Beethoven eine tüchtige Manuskript-Sonate op. 30 von A. Beer-Walbrunn

erstmalig vorführten. Das Neujahrskonzert im Gewandhause wurde durch Paul Homeyer mit dem Orgelvortrage von Bachs F-dur Toccata kraftvoll eingeleitet und brachte weiterhin ausser etwas unzulänglichen Gesangsleistungen von Hermine Bosetti Mendelssohns „Sommernachtstraum-Ouvertüre" und eine recht gewandhauswürdige Interpretation der c-moll Symphonie von Brahms. Im zwölften Gewandhauskonzert überraschte Arthur Nikisch mit einer sehr liebevoll vorbereiteten Erstaufführung von Anton Bruckners achter Symphonie (in c-moll), die besonders mit ihren themenkräftigeren und geschlossener geformten zwei vorderen Sätzen lebhaft interessierte, worauf dann noch Henri Marteau in etwas sentimentaler Weise Beethovens Violinkonzert spielte und die „Oberon-Ouvertüre" den schwunghaften Ausklang des Abends bildete. Das sechste Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters, das unter schätzenswerter solistischer Mitwirkung von Elena Gerhardt und der trefflichen Violoncellistin Marguerite Caponsacchi stattfand, brachte neben Bruckners romantischer Symphonie (in Es-dur), die Hans Winderstein tüchtig vorführte, zwei grössere Novitäten: eine symphonische Dichtung „Auferstehung und jüngstes Gericht" von Gerhard von Keussler, die bei talentbezeugenden Einzelheiten der Tonmalerei und der Instrumentation mit der Wahl des Vorwurfes, mit dem Allzuvielerlei des Programmes und mit einiger Magerkeit und geringer Prägnanz der melodisch-thematischen Erfindung auf gerngrosses Anfängertum schliessen machte, — und ein Violoncello-Konzert op. 61 des ungarischen Komponisten Emanuel Moór, das, abseits von mancherlei etwas bombastischen und zerfahrenen Tuttisteilen und Soloepisoden, den Violoncellisten zumal mit dem altertümelnden Andantino und mit dem dramatisch belebten Finale brauchbares neues Vortragsmaterial darbietet. An einem von Fritz von Bose unter Mitwirkung von Felix Berber und Julius Klengel veranstalteten Kammermusikabend gelangten zu Brahms' C-dur Trio noch zwei Novitäten zur Vorführung: das raffiniert angelegte, allzu buntscheckige F-dur Trio op. 25 von Georg Schumann, dessen beiden mittleren Sätzen grössere Wirkung beschieden war, und eine durch Titelaufschrift und durch einige Absonderlichkeiten der Harmonisierung Max Reger gewidmete tüchtig gearbeitete F-dur Sonate op. 20 für Violoncello und Pianoforte von Stephan Krehl. Dr. Ludwig Wüllner tondeklamierte einen ganzen Abend lang Lieder von Otto Vrieslander, die einzelne hübsche Einfälle und ein sich besonders in eigenartiger Harmonieenverwendung äusserndes Talent für moderne Ausdrucksmusik wahrnehmen lassen, in solcher Menge aber, wie sie Dr. Wüllner vorführt, ungeniessbar sind. Der Violinist Josef Achron wurde freundlich aufgenommen, obschon seine Bogentechnik zurzeit noch hinter der vortrefflichen Ausbildung der linken Hand zurückbleibt und seine Tongebung Wärme und Abwechslung vermissen lässt; grossen Erfolg hatte aber wiederum Mischa Elman, der ein eigenes Konzert in der Alberthalle gab. Die Klavierspielerin Margarete Roedel erwies mit einem zu hoch gegriffenen Programm und mit dessen vielfach unzureichender Ausführung, dass sie noch nicht recht konzertreif ist.

Arthur Smolian

LONDON: Der Monat Dezember mit seiner Weihnachtszeit — die hier eine Ferienfrist von fast einem Monat bedeutet — bringt immer eine gewisse Ruhepause in unserem Musikleben mit sich, und von dieser Regel ist auch diesmal nicht abgewichen worden. Jetzt tritt aber wieder der Wendepunkt ein, und den vorläufigen Ankündigungen nach dürfen wir einer Saison entgegenblicken, die an Fülle und Geräusch wenig zu wünschen übrig lassen wird. Ob sie aber künstlerisch Bedeutsames bringen wird, steht dahin. Von einheimischen Komponisten munkelt man, dass Elgar wieder mit einer grösseren Komposition im Stile des „Gerontius" hervortreten wird. Das Gerücht ist bisher von seiten der Hauptperson unbestätigt geblieben, allerdings aber auch nicht dementiert worden. Die während der letzten Zeit abgehaltenen Konzerte unserer beiden

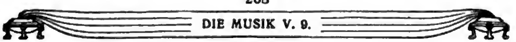
Hauptorchester, des Queens Hall- und Londoner Symphonie-Orchesters bieten zu keinen besonderen Bemerkungen Veranlassung. In dem Konzert der Symphoniker, vor Weihnachten, das zugunsten der russischen Juden veranstaltet wurde, wirkten auch die Brüder Hambourg mit. Das Programm enthielt nur Kompositionen polnischer und russischer Tondichter und wurde von Mark Hambourg mit dem Chopinschen Trauermarsch eröffnet, den das Publikum stehend anhörte. Tschaikowsky war mit der fünften Symphonie und dann mit den Variationen auf ein Rokoko-Thema für Violoncello und Orchester, dem ersten Satz des Violinkonzertes, und zum Schluss durch das Klavier-Konzert in b-moll vertreten, die eine vorzügliche Wiedergabe fanden. Das Queens Hall-Orchester brachte nichts Neues, aber dankenswertes Altes. Schuberts „Unvollendete", Beethovens Fünfte; ausserdem Dvoraks „Stabat Mater", in dem Ada Crossley die Solopartie übernommen hatte, und das seltener gehörte „Capriccio Espagnol" von Korssakoff. Im Saal Bechstein gab Adolf Rebner ein sehr erfolgreiches Konzert, in dem er seinen Ruf als vortrefflicher Geiger beim Londoner Publikum weiter befestigte. Mit Percy Grainger spielte er auch eine Sonate von Richard Strauss für Violine und Klavier, die in den musikliebenden Kreisen immer grössere Beliebtheit erlangt. Besonders beifällig wurde aber die von ihm gespielte Bachsche „Chaconne" und die Romanze in G-dur von Beethoven aufgenommen. Die Ferialzeit wurde von dem Londoner Symphonie-Orchester und dem Sängerchor aus Leeds, der 200 Personen zählt, zu einem Ausfluge nach Paris benutzt, wo mehrere Konzerte veranstaltet wurden, bei denen auch Edouard Colonne wiederholt den Dirigentenstab führte; die von künstlerischem Standpunkt unstreitig gelungene Veranstaltung wurde auch zu einer enthusiastischen Kundgebung für die „Entente cordiale" benutzt. Dr. Adolf Rosendorff

MAINZ: Die Mainzer Liedertafel brachte am 29. November eine Aufführung, deren erster Teil Liszts wunderbare Graner Messe bildete. Der Eindruck war ein tiefer und die Wirkung eine ergreifende. Als Solisten zeichneten sich aus Tilly Cahnbley-Hinken, Pauline de Haan-Manifarges, Emil Pinks und Johannes Messchaert. Den zweiten Teil bildeten drei Kantaten von J. S. Bach: die Pfingstkantate: „O ewiges Feuer", die Altsolo-Kantate: „Schlage doch gewünschte Stunde", und als Schluss die überwältigende: „Ein' feste Burg" mit ihrem riesenhaften Eingangs-Chor. Ganz hervorragend war der Trompeter, Hofmusikus Kimmel aus Darmstadt, der in diesen hohen Bachstimmen kaum zu übertreffen sein dürfte. An der Orgel wirkte Prof. Franke aus Köln und am Pult Fritz Volbach. In dem Kammermusikabend der folgenden Woche trug der Chor eine Reihe alter Werke a cappella vor, von denen besonders zwei altfranzösische Chansons gefielen. Ein weiterer Kammermusikabend des Heermannschen Quartetts machte uns mit einer sehr interessanten Novität, mit Regers Violinsonate in fis-moll bekannt, meisterhaft vorgetragen von Prof. Heermann und dem Komponisten. Besonders der zweite und dritte Satz fanden lebhaften Beifall. In der Tat gehört dieser letzte Satz in Variationenform mit zu dem Bedeutendsten unserer Zeit. — Weniger starken äusseren Erfolg hatte Regers Sinfonietta im vorletzten Symphoniekonzert unter E. Steinbach, trotz ganz ausgezeichneter Ausführung. Es ist kaum möglich, dass das Publikum ein so kompliziertes Werk gleich in seiner Bedeutung zu erfassen vermag; dass es ihm aber sichtliches Interesse und guten Willen entgegenbrachte, zeugt für den vorurteilsfreien Sinn unseres Publikums. Sehr gefeiert wurde in demselben Konzert Lula Gmeiner, die vier Lieder Regers, dabei zwei doppelt sang und sich und dem begleitenden Komponisten manchen Hervorruf eintrug. Noch ist ein bedeutsamer Brahms-Abend zu erwähnen, an dem unter Steinbach neben der e-moll Symphonie und den Variationen über ein Thema von Haydn Marie Roeger-Soldat das Violinkonzert grosszügig vortrug und Herr Koennecke eine Reihe Brahmslieder mit Geschmack sang. Dr. Fritz Volbach

MÜNCHEN: Der neue Kaimdirigent Schneevoigt geht sehr wacker ins Zeug; in den letzten Konzerten hat er uns eine Anzahl neuer Werke gebracht, freilich mit wenig Glück. Smetana's „Sarka" aus dem symphonischen Zyklus „Mein Vaterland" und die Sibelius'sche Tondichtung „Finnlandia" sind recht derb aufgetragen; würde man in diesen Tonstücken nach poetischen Effekten suchen, so käme man schwerlich auf seine Rechnung; Smetana, auch Sibelius haben Bedeutenderes geschrieben. Ohne allen tiefen Gehalt ist das erste Klavierkonzert Tschaikowsky's, das im 6. Kaimkonzert von Ossip Gabrilowitsch gespielt wurde; es wimmelt von Plattheiten. Nicht viel feiner ist Lalo's „Spanische Symphonie" für Violine und Orchester, aber als Virtuosenstück erfüllt sie ihren Zweck. Dagegen sind wir dem Dirigenten für die Aufführung des „Tragischen Gedichts" von Walther Lampe sehr dankbar; man kann dieses Tonstück nicht besser rühmen, als wenn man davon sagt, dass es das reine Gegenteil von Klosescher und verwandter Symphonik sei; es ist ungeschminkte Wahrheit und Schlichtheit gegen den grobschlächtigen Schwulst. Lampe dirigierte sein Werk selbst; er hätte es besser Schneevoigt überlassen. Im zweiten Konzert des Königlichen Hoforchesters (Musikalische Akademie) war seine bekanntere „Serenade" gespielt worden. Sonst ist von den Veranstaltungen unseres ersten Musikinstituts wenig zu berichten. Dass Kloses prätensiöse Symphonie „Das Leben ein Traum" heuer wiederholt wurde, finden wir überflüssig. Regers „Sinfonietta" wurde im letzten Konzert vom Programm abgesetzt, da Mottl krank und Fischer nicht gewillt war, das Risiko zu übernehmen. Recht flott, geistreich ist die Orchester-Humoreske op. 15 von Kaskel, die im 3. Abonnementskonzert einen schönen Erfolg hatte. Mit Choraufführungen sind wir ganz schlecht gestellt. Mangelt es an Kräften? Fehlt die Sangeslust, die man unseren rheinischen und norddeutschen Brüdern nachrühmt? Keins von beiden; in mehr als 200 Gesangvereinen wird so fröhlich gesungen, wie nur irgendwo in deutschen Landen; aber man zersplittert sich in diesen vielen Duodezvereinen, denen Geselligkeit vor Kunst geht. Als vor einigen Jahren unser greiser Generalintendant Exzellenz von Perfall einen Aufruf an die Münchener Sänger erliess zur Gründung eines leistungsfähigen gemischten Chores, sollen sich, sagt die böse Fama, dreivierteldutzend Herren von den obgedachten kleineren Vereinen gemeldet haben, und das Projekt fiel ins Wasser. Die königliche Vokalkapelle, die im Mittelpunkt des Chorlebens stehen sollte, hat sich längst von allen öffentlichen Verrichtungen zurückgezogen (den tiefgeheimnisvollen Grund weiss der Himmel). So sind wir fast allein auf den noch bestehenden Porgesschen Chorverein angewiesen, der, seit ihn Max Reger leitet, wieder erneutes Interesse gewinnt. Sein letzter Abend war allerdings nicht recht glücklich, als die Lisztschen Prometheus-Chöre den grösseren Teil beanspruchen; künstlich erhitzte Musik, alles Noblesse, alles Reflexion und kein frisches Lüftchen gesunder Schöpferlaune in dieser schwülen „Transzendentalität". Reger machte seine Sache als Dirigent, für den Anfang, sehr gut; er weiss zu gestalten. Ein Ereignis war die Einweihung der prächtigen, neuen von Walcker in Ludwigsburg erbauten neuen Odeons-Orgel durch Straube; aber es wäre wirklich kein Verbrechen gewesen, wenn die königliche Akademie der Tonkunst das Instrument durch ein eigenes Konzert, mit eigenen Kräften der Öffentlichkeit übergehen hätte. Dass die Renaissancebewegung auch in München Boden gefasst hat, zeigt die wachsende Häufigkeit „retrospektiver" Konzerte. Wird auch Bach von unsern grossen Orchestern alten Traditionen gemäss immer noch tapfer verballhornt, so haben wir doch schon eine Reihe historischer Tonschöpfungen in originaler Besetzung mit Cembalo, Viola d'Amour, Gambe, reduziertem Orchester usw. gehört. Die von Dr. Bodenstein ins Leben gerufene „Deutsche Vereinigung für alte Musik" gab einen Kammermusikabend mit Werken von Erlebach, Stamitz, Neefe, Mozart u. a. Gustav Drechsel brachte unter Mitwirkung des Kaim-

orchesters und der Cembalistin Frl. Frey u. a. eine Symphonie von C. Ph. Em. Bach und das Concerto grosso No. 2 von Händel zur Aufführung, beide mit nachhaltigem Erfolg und hoffentlich fruchtbarer Nachwirkung auf die grossen Bachaufführungen der Musikalischen Akademie. Aus der Fülle kleinerer Abende seien die Kammermusik-Soireen Berber-Stavenhagen, die Quartettabende der „Böhmen" und der „Münchener", die Konzerte der Pianisten Becker, Hambourg, Bandow hervorgehoben; auch einen Jankó-Abend, in dem Prof. Hansmann das merkwürdige Klavierinstrument erläuterte, können wir verzeichnen. Endlich die Liederabende: Willy Martin, Helene Staegemann, Paula Wizemann und Mathilde Haus-Knauer; letztere konzertierte mit Max Reger und sang mehrere von seinen Liedern aus op. 76 und 88, darunter die humoristischen „Zwiesprach" und „Spatz und Spätzin", Produkte einer seltsamen Scherzhaftigkeit, auf deren Ton nicht jedermann gestimmt ist; aber — wenn man nur zum Scherzen aufgelegt ist. Es lebe der Scherz! Dr. Theodor Kroyer

MÜNSTER i. W.: Ein Liederabend Arthur van Eweyks eröffnete die Saison. In seinem ersten Konzert brachte der Musikverein (Dr. Niessen) neben der Euryanthe-Ouverture Schuberts C-dur Symphonie zur Aufführung, deren Wiedergabe in gleicher Weise wie bei ihrer letzten Aufführung vor vier Jahren befriedigte. Solistisch wirkte Pablo de Sarasate mit, der nur durch den Vortrag des Violinkonzerts von Saint-Saëns zu interessieren vermochte. In schwacher Besetzung sang der Chor des Musikvereins „Frühlingsbotschaft" von Gade. Eine misslungene Aufführung von Bruckners zweiter Symphonie in c-moll ist im zweiten Konzert zu verzeichnen. Sorgfältiger hatte der Dirigent das Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan" vorbereitet, doch liess das Orchester die Solistin Cäcilie Rüsche-Endorf mit ihrem nicht sehr ausgiebigen Organ nicht aufkommen. Mit einigen Liedern von Liszt errang sich die Künstlerin günstigere Erfolge. Eine kühle Behandlung erfuhr die Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, womit der Musikverein sein drittes Konzert begann. Das Nocturno aus dem „Sommernachtstraum" hatte eine etwas reichere dynamische Schattierung aufzuweisen. Mit den Tempi bei Beethoven kann man sich bei Dr. Niessen nicht immer einverstanden erklären. Als eine vortreffliche Schumannspielerin erwies sich Anna Haasters-Zinkeisen in dem Klavierkonzert op. 54 und in den Papillons. Im vierten Konzert gelangte eine Novität, Serenade für Orchester von Elisabeth Kuyper zur Aufführung. Es ist eine brave Arbeit, die aber wenig Geist verrät. Dvořáks vierte Symphonie verwischte den Eindruck, den man von der Serenade noch gewonnen, vollkommen. Als eifrigen Anhänger Liszts und Berlioz' offenbarte sich Dr. Niessen schon in „Les Préludes" und noch mehr am ersten Cäcilien-Konzert in „Fausts Verdammung". Chor und Orchester beherrschten ihre Aufgabe in weitestem Umfang, und auch die Solisten: Marcella Pregi, Emil Pinks und J. M. Orelio entsprachen allen Erwartungen. Der zweite Cäcilientag war eine d'Albertfeier. Er spielte zunächst das Klavierkonzert in Es-dur von Liszt, dann leitete er seine Komposition „An den Genius von Deutschland", die mit einem grossen Orchesterapparat wenig erreicht, und endlich übernahm d'Albert noch den Klavierpart in Beethovens Chorphantasie. Auch mit einigen Liedern von d'Albert wartete Frl. Pregi auf, doch lagen sie ihr weniger gut. Die Symphonie in B-dur von Schumann haben wir unter Dr. Niessens Leitung früher besser gehört. Die Künstlerkonzerte erreichten mit dem Wagnerabend von Dr. Briesemeister und Marie Knüpfer-Egli ihren einstweiligen Höhepunkt. Am 15. November wurde das Grimmdenkmal enthüllt und die Feier am Abend durch ein Konzert begangen, in dem ausser einem Violinkonzert von Mozart, das Joachim spielte, nur Kompositionen des allverehrten Meisters Grimm zur Aufführung kamen. Ernst Brüggemann



NEW YORK: Nicht weniger als neunzehn Dirigenten wird man in dieser Saison in New York zu hören bekommen, und die Zahl der Orchesterkonzerte beträgt mehr als hundert. Eine eigentümliche Arbeitsteilung besteht in diesem Zweig der Musik, wie vielleicht sonst nirgends. Sam Franko z. B. ist ein musikalischer Schliemann, der jeden Winter drei Konzerte gibt, in denen er „Novitäten" des 17. und 18. Jahrhunderts aufführt. Frank Damrosch gibt ein halbes Dutzend für junge Leute und ausserdem drei, in denen neben einem Orchesterstück die alte italienische Kirchenmusik nebst modernem Chorgesang aufgeführt wird. Franz Arens widmet sich den unbemittelten Klassen: seine Konzerte zu sehr geringen Eintrittspreisen werden jedesmal in verschiedenen Stadtteilen dreimal wiederholt. Modest Altschuler dirigiert achtmal; seine Programme enthalten nur russische Musik! Rachmaninoff wird als Gast mitwirken. Ein anderer Russe, Safonoff, ist der beliebteste der Dirigenten, die in den letzten Jahren von der Philharmonischen Gesellschaft importiert worden sind. Seine diesjährigen Kollegen sind Mengelberg, Fiedler, Steinbach, Kunwald, die alle den Ozean für je ein paar Aufführungen kreuzen, und ausserdem Victor Herbert, zurzeit der beliebteste Operettenkomponist (er soll 8000 Mark per Woche verdienen!) und daneben, wie Johann Strauss, ein sehr gediegener Musiker. Weingartner wird einige Konzerte mit Walter Damroschs Orchester dirigieren. Mengelberg und Fiedler sind bereits erschienen. Ersterer hat als Straussinterpret, letzterer als Wagner- und Beethovenkenner besonders gefallen. Von Violinisten sind bisher neben Kubelik, der mit mehr Gefühl spielt als früher, drei Damen erschienen: zwei Engländerinnen Otie Chew und Marie Hall; letztere hat Talent, aber ist weniger Künstlerin als die Amerikanerin Maud Powell. Unter den uns diesmal besuchenden Klaviervirtuosen ragen hervor: Pugno und Reisenauer. Das Bostoner Orchester hat uns mit Vincent D'Indy als Gastdirigenten bekannt gemacht. Er führte nur eigene und daneben Werke der César Franck-Schule auf; man kann aber nicht sagen, dass sie besonderen Anklang fanden. Fast allen fehlt die individuelle Note, und die meisten sind zu absichtlich kakophon. Henry T. Finck

SAN FRANCISCO: Unsere dieswinterliche Saison eröffnete Hugo Heermann mit drei Konzerten, in denen er Konzerte von Brahms, Beethoven, Spohr, Joachim etc. zum Vortrag brachte. Seine reife gediegene Kunst fand in den leider nur spärlich besetzten Sälen die verdiente reiche Anerkennung. Sein Sohn, Emil Heermann, der ausser Duetten mit seinem Vater auch Konzerte von Paganini, Tschaikowsky, die Chaconne etc. spielte, bedarf dagegen noch sehr tüchtigen Studiums. Der sehr beanlagte junge Geiger folgt in seiner Vortragsart mehr der leider eben modernen Sevčik-Schule, statt seinen Vater als Lehrmeister anzuerkennen. Ich meine, beim Geigen soll man zunächst sich bestreben, alles das herauszuholen, was in der Geige ist, und nicht seine ganze Schwerkraft auf äusserlichen Firlefanz legen. Der Zweck des Spielens eines Instrumentes ist doch der, Musik zu machen, und nicht als Sportsmann aufzutreten, der der staunenden Menge zeigt, wie schnell er die Finger bewegen kann. So etwas gehört ins Variété und nicht in den Konzertsaal. Das sollen sich die Sevčikschüler im besonderen gesagt sein lassen. Um den jungen Heermann wäre es schade, wenn er den musikalisch so unfruchtbaren Kubelikschen Spuren folgen wollte. — Nach den Heermanns kam Harold Bauer, der in vier Rezitals Proben seiner Kunst ablegte. Er ist gereift und vertieft gegen früher und besitzt deshalb eine so wohltuende Art des Vortrags, weil er dem Publikum gar keine Konzessionen macht. Ich wünschte ihm nur noch eine etwas mehr persönliche Note. Er kann begeistern, aber noch nicht hinreissen. Hoffentlich kommt das auch noch. Bauers Programm bestand meistens aus hier weniger gehörten Sachen; er exzellierte speziell in der chromatischen Phantasie und Fuge und den Davidsbündlertänzen. Er ist übrigens der geborene Bach- und Schumanninterpret. — Hatten wir es im vorigen mit Ge-

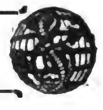
nüssen für das Ohr zu tun, so kam jetzt etwas mehr für das Auge: Mme Emma Eames und ihre Trabanten. Mme Eames ist zweifellos eine hervorragend schöne Erscheinung und besitzt die wunderbarsten Toiletten, die man sich denken kann; einem On dit zufolge sollen sie von ihrem Bildhauergatten persönlich entworfen sein. Der Genuss, sie auf dem Podium zu sehen, hört aber leider auf, sobald sie den Mund auftut. Denn ihre Stimme ist schrill in der Höhe, manchmal so scharf wie ein Messer — ich sah verschiedentlich Damen zusammenfahren —, sie detoniert häufig, der Vortrag ist ohne jeden Ausdruck und ihre Deklamation geradezu miserabel. Sie ist sicher die schlechteste Sängerin, die ich seit Jahren gehört habe. Wenn sie als eine Mrs. Smith und nicht als die für ihre Extravaganzen berühmte Primadonna der ehemalig Grauschen Oper gekommen wäre, so hätte sie kein zweites Konzert geben können. Aber das Paderewski-Publikum war wieder in grossen Scharen ausgerückt — ein sicheres Zeichen, dass die Musikliebhaber zu Hause bleiben sollen. Die Eames-Konzerte wären zweifellos schöner gewesen, wenn sich Madame nur vor dem Publikum verbeugt — und dann wieder abgetreten wäre, denn man kam ja schliesslich doch nur, um sie zu sehen. Dagegen konnte man sich wohl ihre „Trabanten“ gefallen lassen. Emilio de Gogorza hat eine hervorragend gute Baritonstimme und gute Diktion, die manchmal nur vielleicht etwas zu sehr auf die Wirkung berechnet sind. Aber er ist wenigstens ein Künstler, der wie auch der holländische Cellist Joseph Hollman mit Recht gefeiert wurde. — Das schönste der in drei Wochen des Oktober gegebenen elf Konzerte war unstreitig das letzte, in dem Hugo Heermann und Harold Bauer sich in einem Sonntagsnachmittagskonzert zusammen hören liessen. Ein derartiges Aufgehen ineinander, wie es diese beiden Künstler fertig brachten, ist heutzutage eine Seltenheit, wo so oft die Musik der eigenen lieben Persönlichkeit geopfert wird. Speziell der Klavierpart wurde mit bewundernswerter Diskretion trotz geöffneten Flügels durchgeführt. Das Programm bestand aus der Kreutzersonate und einer Sonate von César Franck; ausserdem spielte Hugo Heermann die zweite Bachsonate für Violine allein, und Harold Bauer Kompositionen von Brahms, Chopin, Schumann und Liszt. Es war ein grosser, uneingeschränkter, leider deshalb so seltener Genuss. — Ausser diesen Solistenkonzerten hatten wir noch ein Symphoniekonzert unter Leitung von Signor Polacco, dem Kapellmeister der hier gastierenden italienischen Oper. Solche Konzerte sind für uns etwas Seltenes; um so mehr muss anerkannt werden, wie tüchtig sich das Orchester hielt. Ich hätte ihm nur einen besseren Dirigenten gewünscht; Polacco ist ein tüchtiger Operndirigent, aber von eigentlicher Konzertmusik hat er wenig Ahnung. Die Eroica war, speziell im ersten Satz, so langweilig als möglich, dabei viel zu schnell im Zeitmass. Aus der Weingartnerschen Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz“ schien er nicht recht klug zu werden, während ihm das Vorspiel und der Liebestod (Tristan) wirklich sehr gut gelang. Dagegen war die Tannhäuserouvertüre wieder ganz im italienischen Stil: zuletzt erhoben sich sogar die vier Posaunisten von ihren Sitzen und schmetterten das Pilcherchorthema mit solchem Aufwand von Lungenkraft, dass Ihr Korrespondent schleunigst das Weite suchte. Dr. A. Wilhelmj

SCHWERIN i. M.: Auf eine Fidelio-Aufführung folgte ein Beethoven-Abend. Nach der Coriolan-Ouvertüre erklang fein pointiert und grosszügig die „Fünfte“. Alfred Meyer spielte das Violinkonzert mit edlem Vortrag und eleganter Virtuosität. Ein Rondino für Blasinstrumente passte seinem Inhalte nach nicht so recht in das sonst vorzügliche Programm. Über die letzte Kammermusik sei bemerkt, dass neben Beethovens op. 59 No. 2 und Haydns Kaiser-Quartett Arthur Egidy-Berlin mit Kompositionen von Bach-Liszt und Guilmant sich als ein hervorragender Virtuose erwies. Fr. Sothmann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Agram, Bremen, Darmstadt, Freiburg i. B., Hannover, Melbourne, Nürnberg, Petersburg, Pforzheim, Rosario, Zürich (Konzert).



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Eduard Bernouilli: Oratorientexte Händels. Streifzüge im Gebiete der Chrysanderschen Händelforschung. Verlag: Schultbess & Co., Zürich 1905.

C. E. G. Blau: Helga. Grosse Oper in drei Akten. (Mk. 1.) Verlag: E. Pierson, Dresden 1905.

Ferdinand Braunroth: Harmonielehre. (Mk. 2.) Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

A. Křižek: Hand-Kultur für Klavier, Streichinstrumente, für jede Handkunst. (Mk. 1.) Ebenda.

Denys Siczyński̇yj: Szcze ne wmerla Ukraina. Piśni patriotyczni i narodni. (Noch ist die Ukraina nicht tot. Patriotische und Volkslieder mit einer Klavierbegleitung versehen von D. Siczyńskyj). (Mk. 6.) Verlag: A. Staudacher & Co., Stanislau.

Philip H. Goepp: Symphonies and their meaning. Teil I und II. Verlag: J. B. Lippincott Company, Philadelphia und London 1903.

Heinrich Hacke: Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht. Bd. I und II. (Mk. 50.) Verlag: Lorelei-Verlag, Berlin 1905.

Camille Saint-Saëns: Harmonie und Melodie. Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort von Wilhelm Kleefeld. 2. Aufl. Verlag: Harmonie, Berlin.

Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. (Mk. 8.) Verlag: Max Niemeyer, Halle a. S. 1905.

Walther Schädelin: Gedichte. (Mk. 2,50.) Verlag: A. Francke, Bern 1905.

S. Hensel: Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Mit 8 Porträts. 12. Aufl. Bd. I und II (geh. Mk. 12, geb. Mk. 14,50). B. Behr's Verlag, Berlin.

MUSIKALIEN

Max Reger: Schlichte Weisen für eine Singstimme und Klavier. op. 76. Zweiter Band. (Mk. 3.) — Sonate für Violine und Klavier. op. 84. (Mk. 6.) — Zwei Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. op. 89. (Mk. 2.) — Sinfonietta für Orchester. op. 90. (Partitur Mk. 6.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Carl Czerny: 30 neue Etüden zur Entwicklung der Technik des Pianofortespiels. Herausgegeben von Gustav Tyson-Wolff. (Mk. 1.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joseph Haydn: Oxford-Symphonie (No. 16) — Abschieds-Symphonie (No. 18.) Für Pianoforte zu zwei Händen von Otto Taubmann. (à Mk. 1.) Ebenda.

Felix Weingartner: Lieder und Gesänge. op. 22. Bd. I und II. (Mk. 3.) Ebenda.

Skandinavische Musik. Ausgewählte Klavierwerke (Originale und Bearbeitungen). (Mk. 3.) Ebenda.

Friedrich Hermann: Orchesterstudien für zweite Violine. (Mk. 3.) Ebenda.

Solobuch für Flöte. (Mk. 2,50.) Ebenda.

Solobuch für Klarinette. (Mk. 2,50.) Ebenda.

Eugenio Pirani: Die Hochschule des Klavierspiels. Teil I und II. (Mk. 12.) Verlag: The Powell and Pirani Musical Institute, Brooklyn.

Bror Beckman: Om Lyckan-Tondikt för Orkester. op. 10. Arrangemang för Piano. Verlag: Musikaliska Konstföreringen, Stockholm.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



Emil Sjögren: Sonat No. 2 A-dur för Piano. op. 44. Ebenda.

Max Reger: Zwei Kompositionen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. op. 87. No. 1: Albumblatt (Mk. 1,50), No. 2: Romanze (Mk. 2,50.) Verlag: Otto Forberg, Leipzig.

Theodor Wiehmayer: Tonleiter-Schule für Pianoforte. (Mk. 5.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Franz Mayerhoff: Lenzfahrt. Zyklus von Liedern und Tänzen für gemischten Chor, Soloquartett und Orchester. op. 24. (Klavierauszug Mk. 3.) Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Amadeus v. d. Hoya: Die Grundlagen der Technik des Violinspiels. II. Teil, II Abt. (brosch. Mk. 5.) — Tonleiter-Akkord- und Intervall-Studien. Anhang zum II. Teil der „Grundlagen der Technik des Violinspiels" (brosch. Mk. 2.) Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Ignaz Moscheles: Konzert No. 3 in g-moll für Pianoforte zu zwei Händen. op. 58. Genau bezeichnet und herausgegeben von Carl Reinecke. (Mk. 2.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Seb. Bachs Werke: Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang V, Heft 2. Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung (Mk. 5.) — Jahrgang VI., Heft 1. Ausgewählte Arien für Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. (Mk. 6.) — Heft 2. Ausgewählte Duette für Sopran und Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung (Mk. 3.) Ebenda.

D. Gentilli: 1er Air varié sur un Thème de Mozart pour violon et piano. (Mk. 1,50.) Verlag: C. Schmiedl & Co., Triest.

Max Schillings: Dem Verklärten. Eine hymnische Rhapsodie nach Worten Friedrich Schillers für gemischten Chor, eine Baritonstimme und grosses Orchester. op. 21. (Klavierauszug Mk. 6.) Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Arnold Mendelssohn: Vier Gesänge auf Volksliedertexte für eine mittlere Stimme mit Guitarre oder Klavier. (à Mk. 1,50.) Ebenda.

Christian Sinding: Alte Weisen. Gedichte von Gottfried Keller. Für eine Singstimme und Pianoforte. (No. 1–6 à Mk. 1.) Ebenda.

Edmund von Freyhold: Gesungene Gedichte mit Klavierbegleitung. (No. 1—4 à Mk. 1, No. 5 und 6 à Mk. 0,80.) Verlag: Emil Sommermeyer, Baden-Baden.

Carlo Carturan: Suite per Pianoforte. (No. 1 Mk. 1, No. 2—5 à Mk. 0,75.) Verlag: Garisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

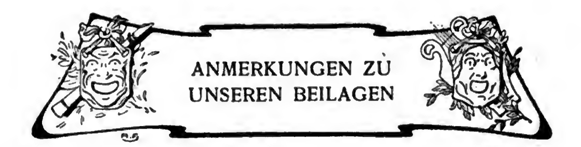
C. Floridia: Huit morceaux pour Piano. op. 14. (No. 1, 2 à Mk. 1,50, No. 3—8 à Mk. 1,25.) Ebenda.

Luigi Stefano Giarda: Frammenti per Pianoforte. op. 48. (No. 1, 4, 5 à Mk. 1, No. 2, 3, 6, 7 à Mk. 1,25.) Ebenda.

Ludwig Neubeck: „In stiller Schöne" für eine Singstimme mit Klavierbegl. (Mk. 1.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

L. R. Feuillard: Schule der Bogentechnik von O. Ševčik op. 2 für Violoncello übertragen. Heft I, II, V à Mk. 2, Heft III, IV, VI à Mk. 1,50. — 40 Variationen von O. Ševčik op. 3 für Violoncello übertragen. (Mk. 2.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Mehrzahl unserer diesmaligen Illustrationen bezieht sich auf die Abhandlung von Edgar Istel über die Entwicklung des deutschen Melodramas. Die Reihe wird eröffnet durch das Bild

Rousseau in Montmorency, nach einem bisher vollständig unbekannten Stich von Guérin. Es folgen

sechs kleine Abbildungen nach Kupfern des berühmten Moreau le jeune zu Rousseau's „Pygmalion". Die Originale befinden sich in einer sehr seltenen, von Berquin besorgten versifizierten Ausgabe des „Pygmalion", die 1775 zu Paris erschien. Wie uns Edgar Istel mitteilt, liess er diese kleinen Stiche der Inszenierung des Werkes bei der Aufführung, die der Orchesterverein in München auf seine Anregung hin mit der von ihm entdeckten Rousseau'schen Originalmusik veranstaltete, zugrunde legen, da sie am getreuesten ein Bild von den ersten Aufführungen ergeben.

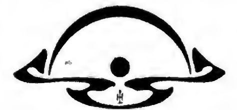
Das Porträt Georg Bendas ist nach einem Stich von Geyser gefertigt.

Das nächste Blatt stellt Esther Charlotte Brandes in der Rolle der Ariadne auf Naxos dar. Unser Bild ist die Wiedergabe eines prachtvollen Stiches von dem berühmten kurpfälzischen Kupferstecher Heinrich Sintzenich nach dem Gemälde von Anton Graff.

Die Erlaubnis zur Wiedergabe der ersten Partiturseite von Bendas „Ariadne" im Faksimile verdanken wir Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin.

Zum Schluss die Porträts zweier im Januar verschiedenen ausgezeichneten Künstler: Joseph Miroslav Weber und Otto Schelper. Der am Neujahrstage infolge Herzschlags so jäh aus dem Leben geschiedene erste Konzertmeister der Münchener Hofkapelle J. M. Weber hat sich auch als Operndirigent (Kgl. preussischer Musikdirektor) und mehrfach preisgekrönter Komponist (Kammermusik, die Spieloper „Die neue Mamsell", Violinkonzert u. a.) einen hochgeachteten Namen gemacht.

Über den am 10. Januar verstorbenen hervorragenden Baritonisten Otto Schelper vgl. die Notiz auf S. 190.



Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.





V. 9

JEAN JACQUES ROUSSEAU
nach dem Stich von C. Guérin











V. 9

SECHS STICHE ZU ROUSSEAU'S „PYGMALION“
VON MOREAU LE JEUNE o o o o o o





GEORG BENDA

V. 9



V. 9

ESTHER CHARLOTTE BRANDES
ALS ARIADNE AUF NAXOS o o





Un poco Grave

Flauti

Fagotti

col Basso

col Basso

Oboi

con Flauto 1mo

con Flauto 2do

Corni

Violini

unisono

2. Viole

Bassi

V. 9.

FAKSIMILE DER ERSTEN PARTITURSEITE
VON BENDAS „ARIADNE AUF NAXOS“















V. 9

SECHS STICHE ZU ROUSSEAU'S „PYGMALION"
VON MOREAU LE JEUNE ○ ○ ○ ○ ○ ○





GEORG BENDA

V. 9



V. 9

ESTHER CHARLOTTE BRANDES
ALS ARIADNE AUF NAXOS ○ ○

Un poco Grave

Flauti

Fagotti

col Basso

Oboi

con Flauto 1mo

con Flauto 2do

Corni

Violini

Viole

Bassi

V. 9.

FAKSIMILE DER ERSTEN PARTITURSEITE
VON BENDAS „ARIADNE AUF NAXOS“



JOSEPH MIROSLAV WEBER

† 1. Januar 1906



V. 9
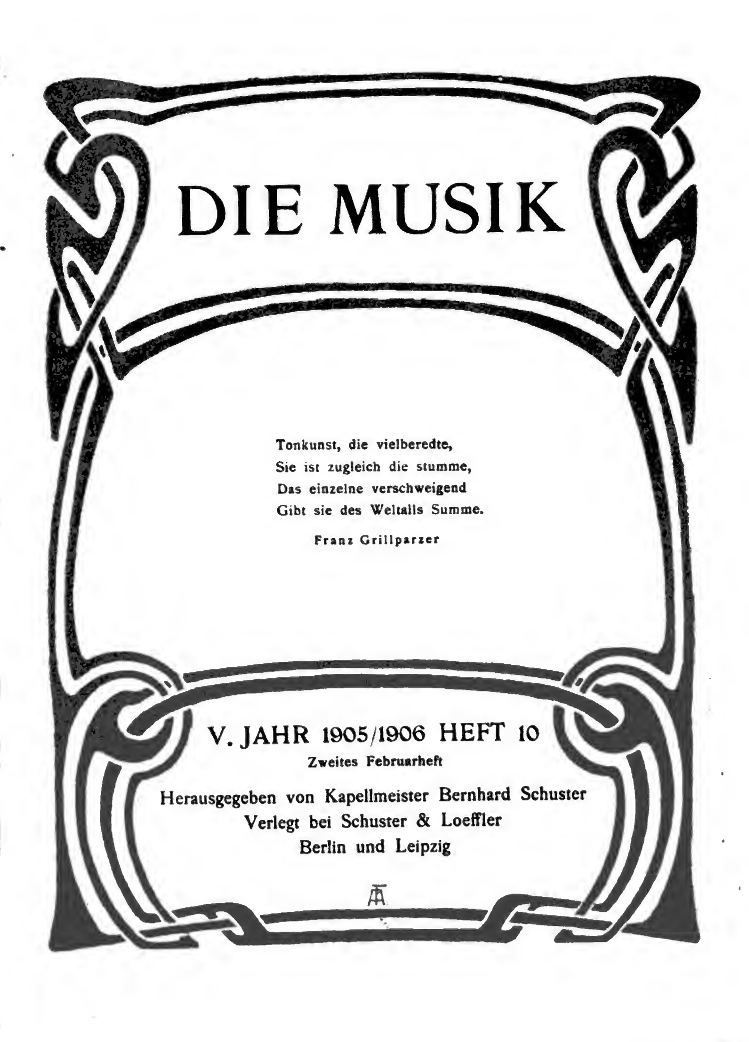


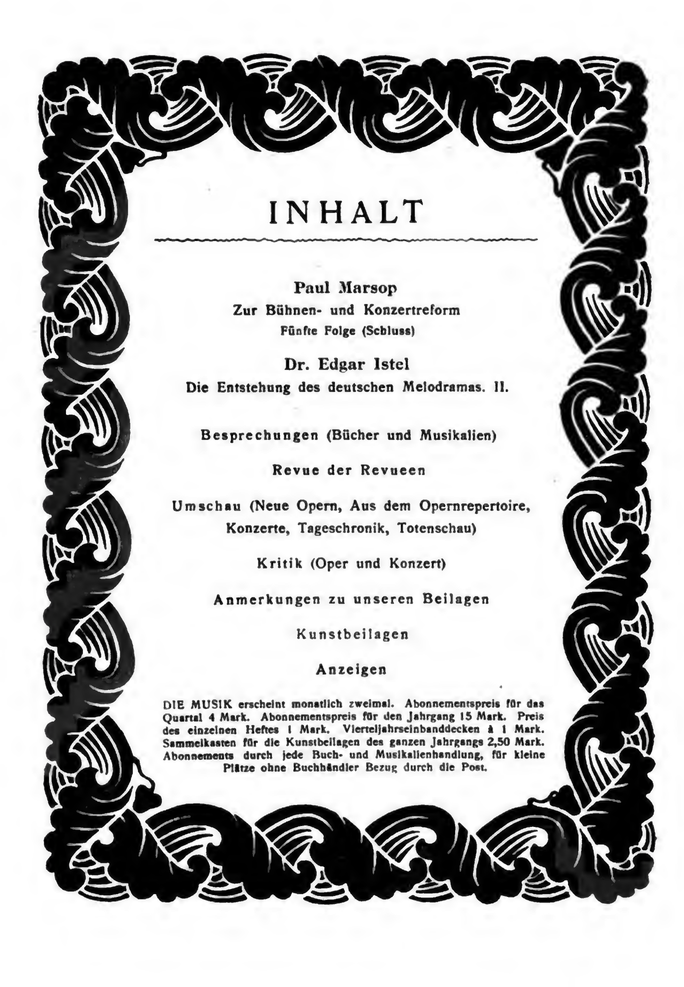




V. 9

OTTO SCHELPER
† 10. Januar 1906


DIE MUSIK
Tonkunst, die vielberedte,
Sie ist zugleich die stumme,
Das einzelne verschweigend
Gibt sie des Weltalls Summe.
Franz Grillparzer
V. JAHR 1905/1906 HEFT 10
Zweites Februarheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Schluss

VII

Von der Notwendigkeit, das Wagnerische und das gehaltvolle nachwagnerische Musikdrama an möglichst vielen Orten in Deutschen Spielhäusern zu pflegen, ist jüngst an dieser Stelle eingehend gesprochen worden.[1]) Im Weiteren kommt für eine logische und praktische Durchführung der Bühnenreform vornehmlich Dreierlei in Betracht. Dass Wagner auch für das gesprochene Drama die Form des Deutschen Spielhauses geschaffen hat. Dass wir, in Rücksicht auf die verschiedenen Arten des gesungenen wie des rezitierten Stückes und der diesen Sondergattungen entsprechenden Darstellungsmittel, grössere und kleinere Amphitheater brauchen. Dass die vor einem Amphitheater befindliche Szene nicht mehr in übermässiger Ausdehnung gegen die Tiefe zu das lächerliche, schaubudenmässig zugestutzte Guckkastenbild des Opernhauses zeigen darf, sondern im Zusammenwirken eines einfach übersichtlichen, aber architektonisch bedeutungsvollen Gesamtaufbaus, stilisierter, also anti-naturalistischer Ausstattung und verständig angeordneter Beleuchtung eine sinnvolle Konvention ergeben soll.

Für eine spätere ausführliche Sonderbetrachtung muss ich das hochwichtige Kapitel von der neuen, der bisherigen ängstlich-peinlichen Naturnachahmung durchaus entgegengesetzten Einrichtung und Zurüstung der Bühne zurückstellen, wie solche der konsequente Reformfreund insbesondere auch für die Inszenierung der Oper und des Musikdramas anzustreben hat.[2]) Vom gesprochenen Schauspiel ist in diesem Zusammenhange wenigstens auf dem Wege des abgekürzten Verfahrens zu reden; Schillers Wort: „willst Du Dich selber erkennen, so sieh', wie die Andern es treiben" lässt sich getrost auch auf den Musiker anwenden, der im Er-

---

[1]) Siehe zweites Januarheft 1906.

[2]) Es wird alsdann an dieser Stelle auch auf die vortreffliche Schrift von Georg Fuchs: „Die Schaubühne der Zukunft" und auf Carl Hagemann's fesselnde und gehaltvolle Studiensammlungen „Regie" und „Oper und Szene" einzugehen sein. Einstweilen möcht' ich diese sehr dankenswerten, aufklärenden Veröffentlichungen den Reformfreunden angelegentlich empfehlen.

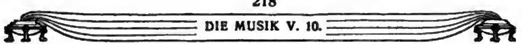
forschen der Lebensbedingungen der Schwesterkünste sich um so besser darüber klar wird, was ihm im engeren Tätigkeitsbereich not tut.

Nicht weniger als die aus dem Geist der Musik geborene Tragödie verlangt die gesprochene eine Szene, die vom Zuschauerhaus durch den neutralen, dunklen, dem Spielpodium vorgelagerten Raum über dem verdeckten Orchester völlig geschieden ist, die allein hier in einer eigenen, vom „Draussen" scharf abgetrennten Lichtsphäre lebt. Und die somit die Illusion einer wie aus geheimnisvollen Tiefen aufgestiegenen anderen Welt weckt und nährt und bildmässige, bildkräftige Wirkungen einer echten und rechten Bühnenhandlung einzig ermöglicht. Erst die Klassikervorstellungen im Münchner Prinzregenten-Theater haben, unbeschadet der ihnen bei bisher stets ungenügender Vorbereitung anhaftenden Mängel, uns restlos offenbart, welch' unvergleichlicher Plastiker Goethe war, welch' hohe Summe idealer Bewegungsmotive auch in den gemeiniglich als ultrarealistisch angesehenen Auftritten Shakespeare's enthalten ist. Sie haben uns gezeigt, wie die unzählbaren malerischen Feinheiten der Schillerschen Theaterphantasie nicht durch den bunten Trödelkram der Meininger Möbeltischlerei und der Wiesbadener Schneiderwerkstätte, sondern durch die isolierte, als Traumland des schönen Scheins von der Wirklichkeit streng geschiedene Szene ausgelöst werden. Negativ ausgedrückt: hier können bei geöffneter Gardine Zuhörersaal und Bühne nicht mehr zu einem trüben Brei von festgebannten, auf ihren Sesseln gleichsam erstarrten und von hin und wieder hastenden Gestalten, von grundverschiedenen, wirr durcheinanderfliessenden Lichtquellen und hart gegeneinander schreienden Farben verschwimmen. Das abschreckendste Beispiel: das umgebaute Berliner Schauspielhaus. Nicht nur, dass in ihm die Proszeniumslogen mit ihrem gleissenden Schmuck dem Schauplatz ganz besonders aufdringlich entgegenstarren: der Architekt hat auch den unbegreiflichen Fehler begangen, vom Parkett bis zur obersten Galerie einen stechenden weissgelben Ton vorherrschen zu lassen. Beginnt nun das Spiel, so saugt bei selbst nur halbhell beleuchteter Szene der Zuschauerraum eine Ueberfülle von Licht ein. Ein Gewurstel von Reflexen entsteht. Alles, was sich vom Podium her darbietet, nimmt sich wie ein Gemälde aus, das man nach Beseitigung des Rahmens schlankweg auf ein grelles Tapetenmuster geklebt hat.

Aehnliche, die Illusion zerstörende, die mitschaffende Phantasie des aufmerksam teilnehmenden Hörers, also die wichtigste Bundesgenossin des Dichters und Tonsetzers lahmlegende Misstände machen sich mehr oder weniger in allen nach dem Rangsystem erbauten Theatern geltend. Sind sie bisher von einem Teile des grossen Publikums als solche nicht besonders stark empfunden worden, so liegt das daran, dass in früheren Zeiten an unseren gesamten Bildungsstätten, von den Volksschulen bis zu den höheren Unter-

richtsanstalten für beide Geschlechter, die Erziehung zum Sehen sträflich vernachlässigt wurde. Je mehr jetzt auf diesem Gebiete Wandel geschaffen wird, je mehr die jüngere Generation unter dem Einfluss der neueren Entwicklung der Malerei und des Kunstgewerbes das oberflächliche Gefallen an gröberen stofflichen Reizen verliert und die Begriffe „Farbe", „Form", „Bild" und „Stil" im Sinne eines durch liebevolles Eindringen in die Natur zur Reife gedeihenden künstlerischen Empfindens verstehen lernt: um so entschiedener wird allseitig darauf gedrungen werden, auch vor wie auf der Bühne mit den Talmiwerten und Warenhaus-Schaueffekten aufzuräumen. Wie die Ausstellungen und Museen, sofern sie nicht der Leitung einseitiger, mit ihren Gedanken in der Vergangenheit lebender Gelehrter, sondern berufener, hellsichtiger Volkserzieher unterstehen, so werden in Zukunft auch die Amphitheater Schulen des Auges sein. Der Charakter des Raumes als solcher wehrt sich gegen Spiegelfechterei, gegen Versuche, den Hörer durch Mätzchen der dekorativen Ausstattung, der Regie, des Vortrages auf bequeme, unredliche Art zu gewinnen. Er erzieht das Publikum wie die Darstellenden. Auf seiner Szene kann man Vers und gehobene Prosa schlechterdings nicht naturalistisch zerhacken: auch der weniger vorgebildete Theaterbesucher wird hier alsbald des Kontrastes zwischen der stilisierten Architektur des Hauses und unsauberer oder affektierter Sprechweise, nachlässigen oder inhaltlos grosspurigen Gesten mit Befremden gewahr. Bei liebevollem Studium muss auf der Bühne des Deutschen Spielhauses zugleich die grösste Eindringlichkeit und die höchste musikalische Schönheit des gesprochenen Wortes erreicht werden. Dazu eine Reinheit, Kraft und Harmonie der Bildwirkung, die Goethe, Schiller und Shakespeare in Bezug auf Bedeutung, Energie und Abrundung der Geberde, Reiz des losen wie des geschlossenen Ineinanderspiels, plastischen Eigenwert und Mannigfaltigkeit der Gruppenwirkungen überhaupt erst zu ihrem Rechte gelangen lässt.

Was wäre nun in einem Bühnengebäude mit grösserem Amphitheater, das bis 1500 Personen fasste, von gesprochenen Schauspielen zweckmässigerweise zur Aufführung zu bringen? Vor allem das Stück von mehr pathetischer Haltung, vornehmlich soweit es in Versen geschrieben ist und somit ein langsameres Zeitmass der Rede verlangt. Also beispielsweise: die geistlichen und die weltlich romantischen Spiele Calderon's und der ihm verwandten Geister; die Tragödien Shakespeare's und seine Historien; Lessing's „Nathan"; alle Dramen Schiller's mit Ausnahme von „Kabale und Liebe"; Goethe's „Tasso", „Iphigenie" und „Natürliche Tochter"; Grabbe's „Don Juan und Faust"; fast alles, was Kleist und Grillparzer für die Bühne schrieben; Friedrich Hebbel in Auswahl. Von Neueren: was ungefähr in die geschichtlich-patriotische Sphäre Wildenbruch's und Martin

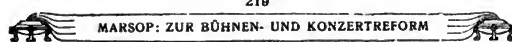


Greif's, in die phantastische des Ibsen'schen „Brand" oder „Peer Gynt", oder des Hauptmann'schen „Hannele" fällt. Dazu: das Volksstück höherer Ordnung in der Art des Raimund'schen, sofern es gleichfalls auf verhältnismässig breitere Tempi gestimmt ist.

Allerdings sind für Schauspielvorstellungen in Häusern mit amphitheatralischem Zuschauerraum besondere Vorkehrungen zu treffen. Man hat das Orchester zu überdecken, am besten durch einen praktikablen, leicht anzubringenden und ebensoleicht zu entfernenden Holzeinbau[1]) — keinesfalls, wie es bisher im Prinzregenten-Theater geschah, durch eine zwischen den Innenrändern des oberen und des unteren Schalldeckels aufgespannte Leinwand. Denn da der obere Schalldeckel ein ganzes Teil über der Rampe liegt, schluckte diese schräg aufsteigende Leinwand nicht wenig Ton ein, zumal wenn sich die Darsteller in der Nähe des Proszeniums aufhielten. Des Ferneren müssen für Schauspielaufführungen möglichst kurze Dekorationen gewählt werden. Weiter oben setzte ich bereits auseinander, dass die unselige tiefe Opernszene mit ihrer unendlichen Guckkasten-Perspektive für das Deutsche Schauspiel geradezu ein Verhängnis wurde. Vor dreiviertel Jahren hatten wir im Prinzregenten-Theater zur Schillerfeier eine zyklische Wiedergabe der Dramen des Meisters. Akt für Akt musste ich die Wahrnehmung verzeichnen: war der Bühnenplan mit einer verhältnismässig kurzen Dekoration besetzt, so verstand man auf den unteren wie auf den oberen Zuhörerbänken auch die Künstler gut, die keineswegs über die musterhafte Sprechtechnik eines Possart verfügen. Schlechterdings nichts abhorchen konnte man nur solchen Damen und Herren, die Zungenfehler hatten, die die Worte kauten oder den Ton in der Gegend des Zwerchfells hervorbrachten. Diese aber kleisterten selbst in dem kleinen Münchner Residenztheater von jeher nur ein Kauderwälsch zusammen. Sie und Ihresgleichen sollten von Rechtswegen der Bühne überhaupt fernbleiben.

In den Aufführungsplan des Deutschen Spielhauses mit grösserem Amphitheater sind eine Reihe von Meisterwerken der älteren Oper und des vorwagnerischen Musikdramas mit einzubeziehen. Was nur immer in ihnen die Züge des Genius trägt, wird vermöge des jeden wichtigen Einzelzug zu erhöhter Bedeutung heraushebenden Rahmens und der hier eine

[1]) Siehe die dem zweiten Januarheft beigegebenen äusserst lichtvollen Planzeichnungen Littmann's. Diesen entsprechend wird sich im Charlottenburger Schiller-Theater bei Schauspielaufführungen das Proszenium vermöge einer sinnreich eingeschobenen praktikablen Treppenanlage in ganz neuer, eigenartiger Gestalt zeigen, während bei der Wiedergabe von Musikdramen und Opern der Zuschauer ungefähr die gleiche Einrichtung vor sich haben wird wie im Bayreuther Festspielhause und im Münchner Prinzregenten-Theater.



stilisierende Behandlung des gesungenen Dialogs wie der Chorauftritte ungleich mehr begünstigenden Vorbedingungen noch grösser erscheinen als vordem. Eine Gluck - Renaissance, die nicht nur Augenblicksmode wäre, halte ich am ehesten vor dem Amphitheater für möglich, das ja in seiner Anordnung ebenfalls „graecisiert", auch wenn man nach Gebühr auf die Gliederung der Seitenwände, auf die Bekrönung der Türen und Lauben, auf die Einfassung von Nischen und Anderes deutsche Ornamentik anwendet. Neben dem unvergänglich herrlichen „Orpheus" liessen sich hier alle heroischen Schöpfungen Glucks gleichsam in kolossalen Reliefdarstellungen ausmodeln — mit Ausnahme der zerfahrenen, bombastischen und nach Fug ja auch bereits dem musikalischen Nachrichter, Herrn Hofkapellmeister Schlar, überantworteten „Armida". Vorausgesetzt, dass auch der Orchesterpart der „Alceste" und des „Orpheus" gemäss den von Wagner und Richard Strauss hingestellten Vorbildern pietätvoll überarbeitet werde, dass wir endlich sowohl nach Möglichkeit sinngetreue als auch dichterisch wertvolle Uebersetzungen der Texte erhalten — die vorhandenen sind teils kläglich schlecht, teils eben nur notdürftig brauchbar, — und dass man in der Ausstattung weder den hohlen Maskeradenprunk der pariser „Grossen Oper" abklatscht, noch sich in schlechten Nachäffungen antiker Gewandstudien gütlich tut. Vielmehr gälte es, einen ächt musikalisch fühlenden Maler zu gewinnen, der das Hellenische, wie es sich auf dem Felde der bildenden Künste in den besten Vertretern des Louis XV.-Stiles spiegelte, mit symbolisierender Vereinfachung und Veredlung der Trachten und Landschaftsschilderungen wieder aufleben liesse. — Zu Glucks „tragédies" gehört Mozart's „Idomeneo"; ich getraute mir als Spielleiter das wunderwürdige zweite Finale der Oper auf der Szene des Amphitheaters zu einer Wirkung herauszutreiben, die der eines gewaltigen Shakespeare'schen Volksauftrittes die Wage hielte. Heil sei dann dem Tag, an dem wir die „Zauberflöte" in das Deutsche Spielhaus verpflanzen, an dem endlich einmal der grosse Priesterchor als durchgeistigte Maurerische Freudenmusik nicht von der unreinlichen Opernbühne, sondern vom „besseren Lande" abgeklärter Kunstübung her ertönen wird. Im Uebrigen wäre es natürlich grad' so thöricht, das idealste aller Volksstücke durch Dehnung der Zeitmasse und gespreizte Deklamation zum feierlichen Musikdrama auseinanderzuzerren, als es mozartwidrig bezeichnet werden muss, es unter dem Flitterputz einer „Aida" oder „Afrikanerin" zu ersticken. Die Damen der Königin der Nacht mögen darum nur ja in keine tragische Pose verfallen, sondern um den Adonis Tamino, so lange er sich noch nicht der Pamina zugeschworen hat, recht flott raufen. Papageno quirle alle Humore durcheinander! Je toller, desto besser! Auch das wird den Weihespiegel des Hauses nicht erblinden machen. — Ich komme zum „Fidelio". Die ersten,

etwas Rococo ausatmenden Musikstücke bis zum Quartett-Canon dürften vor dem Amphitheater sich noch genrehafter ausnehmen, noch mehr zusammenschrumpfen als in den weiten Opernhäusern; um so mächtiger aber wird sich der Geist des tragischen Symphonikers Beethoven vom Erscheinen des Pizarro an aufrecken. — Vom letzten, Alles überragenden Klassiker des gebundenen instrumentalen Pathos zum ersten Klassiker der deutsch-musikalischen Koloristik und seinem Hauptwerke. Keines Bearbeiters zartsinniges Nachbessern vermag der Dichtung der „Euryanthe" mit ihrer femininen Pseudoromantik aufzuhelfen. Doch der Stimmungszauber der breit hingegossenen, von einem der edelsten aller Minnesänger mit herrlichster szenischer Lyrik erfüllten Situationen wird im Hause nach dem Herzen Wagner's zu ungeahnter Schönheit aufblühen. Wie verklärt der geisterhafte langsame Mittelsatz der Ouverture aus dem verdeckten Orchester aufsteigen würde, das mag jeder musikalische Leser einstweilen mit dem inneren Klangsinn vorschmecken. — Wie der „Euryanthe", so wird den wieder an Gluck anknüpfenden „Trojanern" Hector Berlioz' das Podium vor dem grossen Amphitheater ein festeres szenisches Rückgrat gewähren.

Mit dem Vorstehenden sollten und konnten nur besonders sinnfällige Beispiele zusammengestellt weiden. Ein Jeder möge sich die Liste nach seinem Gutdünken ergänzen. So bin ich auch nur im Stande, ganz kurz zu skizzieren, was im Bühnengebäude mit kleinerem, 800—900 Personen aufnehmenden Amphitheater vorwiegend zu pflegen wäre. Auf der einen Seite: das bürgerliche Schauspiel, wie es bei uns mit der „Emilia Galotti" und den „Geschwistern" zuerst feste Gestalt gewann, in den vom „Erbförster" und der „Maria Magdalena" sich weiter verzweigenden Linien bis zur Gegenwart. Sodann das ältere und neuere, einheimische und fremdländische gediegenere Lustspiel; (Lessing's „Minna", Freytag's „Journalisten", Molière's „Misanthrope" und „Bourgeois gentilhomme"; das bessere Repertoire des Lope de Vega, des Goldoni). Dazu die auf intimere Wirkungen berechneten klassischen Possen Kleist's, („Der zerbrochene Krug"), Shakespeare's („Die Komödie der Irrungen"), und wieder Molière's („Les Précieuses ridicules"). Auf der anderen Seite: Mozart's „Entführung" und seine drei Idealschöpfungen im italienischen Stil. Das deutsche Singspiel von Adam Hiller bis Lortzing. Die italienische und die französische Spieloper, soweit sie sich ins Deutsche übertragen lässt, ohne allzusehr an Eigenfarbe zu verlieren, von Grétry bis Messager und Audran, von Pergolesi's „Serva padrona" bis zu Verdi's „Falstaff". Die neuere deutsche musikalische Komödie mit mehr polyphonem Gerüst und reicherer Instrumentation: „Die bezähmte Widerspenstige" von Goetz, der „Barbier von Bagdad" des Cornelius, d'Alberts „Abreise" und „Flauto solo", und die gute Unterhaltungsmusik des gefälligen Opportunisten Wolf-Ferrari.

VIII

Fragen höre ich, ob denn jede Mittelstadt in der Lage sei, sich die Errichtung von zwei Bühnengebäuden mit Amphitheatern zu gestatten. Ich muss da wiederum mit allem Nachdruck betonen, — die Reformfreunde können das gar nicht oft genug tun! — dass das Deutsche Spielhaus ganz wesentlich billiger zu stehen kommt, als das durch die hohen Ausgaben für Maler- und Bildhauerarbeit, Stoffe, Vergoldungen und Stuckaturen nun einmal unvermeidlich hoch belastete Opernhaus mit Rängen. Die Summen, die zu Köln und Nürnberg in die neuen Opernhäuser gesteckt wurden, hätten bequem zur Herstellung je zweier einfach, aber würdig ausgestatteter Amphitheater und dazu eines ohne Prunk, doch stimmungsvoll ausgezierten Konzertsaales gereicht. Man muss nur mit etwas gesundem Menschenverstand und einem Rotstift bewaffnet die Kostenaufrechnung für solch einen „modernen" Luxuskasten durchgehen, um ein deutliches Bild davon zu gewinnen, wie da Hunderttausende zwecklos verpufft werden!

Ich bringe einen Vorschlag wieder in Erinnerung, mit dem ich vor nun bald zwanzig Jahren zuerst heraustrat und auf den ich seitdem mehrfach zurückgriff: in das Zentrum einer Doppelanlage eine geräumige Szene zu stellen, derart, dass der Hauptbühne ein grösseres Amphitheater, der zu jener gehörenden, wenn nötig, durch einen eisernen Vorhang und praktikable Holzverschalungen abzuschliessenden Hinterbühne ein kleineres Amphitheater vorgelagert würden. Wobei selbige Hinterbühne als eigentliche Szene für das Haus von geringerer Tiefe diente. Man könnte dann zur Not am gleichen Abend hüben und drüben spielen; doch wäre mit einer derartigen Disposition in erster Linie darauf zu rechnen, dass bei einem Betrieb, wie ihn der Bühnenetat von Städten mit mässiger Einwohnerzahl gestattet, sehr selten Oper und Schauspiel am gleichen Abend geboten werden. Diese Doppelanlage würde die Gesamtkosten ausserordentlich herabmindern, da nicht nur Heizung, Beleuchtung, Ventilation und ein ansehnlicher Teil der unteren und oberen szenischen Maschinerie mit einer gemeinsamen Einrichtung bestritten würden, sondern auch Säle für Proben, Künstlergarderoben, Requisitenkammern und Wandelgang oder Erholungsraum bei vernünftiger Organisation vom beiderseitigen Personal und Publikum zu benutzen wären.

Skeptisch stehe ich dagegen dem in jüngster Zeit mehrfach aufgetauchten Plan gegenüber, in einem grösseren Amphitheater eine einschiebbare Zwischendecke anzubringen, sodass das Haus in seiner ursprünglichen Gestalt für das neuere Musikdrama und das Schauspiel mit weitschichtigerem Apparat, in seiner verengerten für das bürgerliche Schau-

spiel, das Lustspiel und die Spieloper den angemessenen Zuschauerraum darstellte. Die schwierige Frage, Heizung und Ventilation bei ansehnlichem Höhenunterschied im einen wie im anderen Falle sachgemäss zu regeln: sie wird schliesslich durch gewiegte Techniker zu lösen sein. Für vollständig ausgeschlossen halt' ich es jedoch, eine Innenarchitektur zu erfinden, die im Raum von mächtigeren Verhältnissen auch nur halbwegs so glücklich wirkte wie im verkleinerten. Man würde aller Wahrscheinlichkeit nach hier den Eindruck des Unfreien, Zusammengepressten, dort den des Gespreizten erhalten. Wie soll ich die Seitenwände im Entwurf von Türen, Nischen und Anderem einheitlich gliedern, wenn darauf Rücksicht zu nehmen ist, dass gegebenenfalls das obere Drittel weggeschnitten wird? Es müsste bei kümmerlichem ornamentalen Flickwerk bleiben. Und würde die eingeschobene flache Zwischendecke auch bei geschickter Bemalung nicht stets danach aussehen, als ob sie nur dazu da wäre, etwa über ihr vorgenommene Reparaturarbeiten zu verhüllen? Jetzt mein Haupteinwand: wenn ich die Decke herabsenke, muss ich in entsprechender Proportion die Bühnenöffnung nach oben, nach rechts und links zu durch Einbauten und Kulissen verkleinern, schon aus Rücksicht auf den Charakter der nach dem intimeren Hause verlangenden Stücke. Aber die gemauerten Seitenwände des Saales bleiben stehen. Die Folge: die seitlichen Sitze der Zuschauerbänke gewähren nur einen ungenügenden Ausblick auf die Szene, können also nicht benutzt werden. Und am Ende befürcht' ich, dass der Hohlraum zwischen der massiven oberen und der dünnen, flachen, eingeschobenen unteren Decke der Akustik schlimme Possen spielen würde.

Solche Projekte sind nicht geeignet, die gegen das Amphitheater-System noch bestehenden Vorurteile zu entkräften. Das werden gute, jedesmal mit Rücksicht auf die Gattung, der das vorzuführende Stück zugehört, sorgsam vorbereitete Opern- und Schauspiel-Darstellungen im Prinzregenten- und im Charlottenburger Schiller-Theater am besten vermögen. Dazu gäbe es noch ein anderes Mittel. Warum nicht an Orten, wo Unternehmungslust und Opferfreudigkeit zu Hause sind und die Theaterteufel sich munter regen, für die Dauer von Kunst-, Kunstgewerbe- und Industrie-Ausstellungen im Bezirk des Unternehmens kleinere Amphitheater aus leichtem, billigem, auch für andere Eintagsbauten verwendetem Material improvisieren, und dort von Ende Mai bis Anfang October geeignete dramatische und musikalisch-dramatische Vorführungen bieten? Ich denke vor Allem an Dresden, Darmstadt, Düsseldorf. Der Zuspruch würde kein geringer sein, die Anziehungskraft der Ausstellung bedeutend gesteigert werden. Die Preise so billig als möglich. Viele Tausende, die vorläufig noch im Banne überkommener Anschauungen stehen, werden eine Fülle neuartiger Anregungen in sich aufnehmen, werden sich weiter-

hin gegen Ueberwundenes, das man ihnen aufnötigen wollte, zur Wehr setzen. Die Propaganda durch die Tat ist die entscheidende.

Im vergangenen Sommer nahm ich Gelegenheit, unmittelbar nacheinander in Oberammergau die „Kreuzesschule“ und in Vorderthiersee bei Kufstein die „Passion“ zu sehen. Obwohl an ersterem Ort viel reichere Mittel, geschulter Farbensinn, eine seit undenklichen Zeiten festgefügte Tradition und stärkere Begabungen mitsprachen, war doch der Eindruck, den ich von dem Tiroler Dörfchen mitnahm, ein unvergleichlich tieferer. Nicht zum Wenigsten schreibe ich das der grundverschiedenen Anlage des Zuschauerraums und der Szene zu. Dort eine riesige, ungefüge, fast an einen Bahnhof gemahnende Halle, in der die Stimmung für längere Zeit schlechterdings nicht „zusammenzuhalten“ ist, mit einem überlang gestreckten Podium davor, in dessen Mitte man eine bei jedem Vorübergleiten einer Wolke sich verfinsternde Guckkastenbühne gestellt hatte. Hier ein mit Aufwand von wenigen tausend Gulden roh gezimmertes, aber einheitliches Amphitheater mit versenktem Orchester und künstlichem Licht. Ich bekenne, noch niemals durch irgendwelches szenische Bild so hingerissen, so aufs tiefste erschüttert worden zu sein, wie dort durch den Abschied Christi von Maria. Was ich vor den Tafeln der lieben alten flandrischen und deutschen Meister geahnt hatte, wurde hier zur herzbewegenden Wirklichkeit. Ein schlicht bedeutender Vorgang im geschlossenen Rahmen.

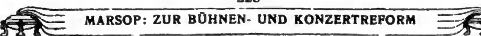
IX

Gluck, Mozart und andere ältere Meister im Deutschen Spielhaus von grösseren, bezüglich kleineren Verhältnissen zu Ehren zu bringen: auch das heisst den Prozess der Verbesserung des verdeckten Orchesters im Amphitheater, der sich lange genug träg hinschleppte, im nötigen rascheren Zeitmass wiederaufnehmen.

Bei der Einrichtung des Orchesterraumes im Bayreuther Festspielhause hat Wagner die überkommenen, hinlänglich oft besprochenen Anregungen mit höchster Genialität verwertet. Von solch' ausserordentlichen Neuerungen sagen wir mit einem nicht sehr schönen, aber bezeichnenden Wort, sie seien „epochemachend“. Was will das heissen? Dass sie eine Welt von neuen Entwicklungsmöglichkeiten in sich bergen. Falsche Pietät wäre es somit gleichfalls, an jenem Bayreuther Modell nicht zu rücken und zu rühren, weil es ein Wagner ersann. Ist denn der Ruhm grosser Erfinder auf den Gebieten der Technik, des Ingenieurwesens dadurch gemindert worden, dass das Ergebnis einer schöpferischen Stunde, das ihren Namen unsterblich machte, nach ihrem Ableben zu weiterer Ver-

vollkommnung gedieh? Wer möchte dazu behaupten, dass Wagner, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, seinem ausdrücklich kundgegebenen Vorhaben gemäss auch seine vor dem „Parsifal“ und vor und neben dem „Ring des Nibelungen“ geschriebenen Werke im Festspielhause unter seiner eigenen Anleitung zur Darstellung zu bringen, nicht an der Orchestereinrichtung so manche Veränderungen vorgenommen haben würde? Ferner: sprach nicht der Meister vom Bayreuther Bau als von einem provisorischen? Musste man sich nicht damals droben und drunten in Rücksicht auf die knappen verfügbaren Geldmittel wie auf die bei der Fülle des zu Erledigenden schnell zusammenschrumpfende Vorbereitungszeit mit dem unbedingt Nötigsten begnügen? Und man stelle sich vor, die Götter hätten dem Meister noch das gegönnt, nach der provisorischen Architektur das monumentale Walhall auf dem Hügel über dem roten Main entstehen zu sehen. Oder: die Feinde und Neider Wagners wären seinerzeit mit ihren Anschwärzungen nicht erfolgreich gewesen — und wir erblickten den Semper'schen Plan in München verwirklicht vor uns. Würde es sich Wagner nicht zurechtgelegt und in praktischen Massnahmen berücksichtigt haben, dass Klangresultate, wie sie sich aus der unter richtigen Vorbedingungen vor sich gehenden Ausführung seiner Partituren ergeben sollten, in einem Steinbau nicht ganz auf die gleiche Art zu erzielen sind als in einem Holzbau? Endlich: ist man nicht auf der Bayreuther Bühne seit 1883 bei der Inszenierung des „Tannhäuser“ oder des „Lohengrin“ in so Manchem von dem abgewichen, was Wagner ehemals in Dresden, Wien oder München aus diesem und jenem Grunde gebilligt oder geduldet hatte — und zwar, indem man damit fast ausnahmslos die Abwandlung des dramatischen Gedankens in all' seinen zarten Beugungen noch besser verdeutlichte und die ideale künstlerische Gesamtwirkung noch erhöhte? Die Nutzanwendung auf das verdeckte Orchester leuchtet wohl ein.

So Wundervolles, ja Ueberwältigendes wir bei der ersten Bayreuther Aufführung der „Meistersinger“ erlebten, so ging es dennoch, soweit es den instrumentalen Teil betraf, nicht ohne einige Enttäuschungen ab. Nicht als ob wir uns nicht an der männlich sicheren Führung und der gesunden Auffassung des damals noch nicht allzu behäbigen Hans Richter herzlich gelabt hätten. Doch die Trompeten im Vorspiel entbehrten des Glanzes; aus den aufsteigenden Figuren und Trillern der Einleitung zum zweiten Aufzuge sprach keineswegs eitel Frohsinn. Bei Hans Sachsens: „Nun aber kam Johannistag“ entbehrten wir die strahlende Sonnenhelle, die hier hervorfluten und uns zu freudigster Lebensbejahung stimmen soll. An dieser Stelle blieb die zierliche Arabeske eines Holzbläsers scheinbar aus, an jener war eine wichtige durchgehende Mittelstimme kaum zu vernehmen. Ja in der Prügelszene schlug der Chor das Orchester tot: unentbehrliche



stützende Harmonien verschwanden wie in der Versenkung. Umgekehrt vermochte bei der Wiedergabe des „Tristan" nicht einmal ein technisch so vielgewandter und das Kunstwerk in ungewöhnlich hohem Grade geistig beherrschender Sänger wie Heinrich Vogl während der ersten Hälfte des zweiten Aktes gegen die von Mottl mit Meisterhand gelenkten Orchestermassen durchzudringen. Wagner hat indessen zwar unlösbare szenische Probleme gestellt, wie das Bacchanal im „Tannhäuser" und den Zusammenbruch der alten Welt in der „Götterdämmerung", doch nie dem begabten, in jedem Betracht hinlänglich technisch geschulten, für die Bühne geborenen Musiker unlösbare Aufgaben zugewiesen. Es musste also bei den materiellen Gegebenheiten hapern.

Nach jener denkwürdigen, in Hinsicht auf eine geradezu ideale Bühnenleitung unerreicht gebliebenen Meistersinger-Darstellung veröffentlichte ich folgende Vorschläge: den, vom Zuschauerraum aus genommen, hinteren, unter der Rampe befestigten Schalldeckel beweglich zu machen und die einzelnen Podien, auf denen die verschiedenen Orchestergruppen untergebracht sind, derart von einander abzulösen, dass jedes von ihnen, völlig unabhängig vom anderen, durch hydraulische oder elektrische Kraft beliebig hoch oder tief gestellt werden könne. Insofern diese Anträge ausdrücklich auf das Bayreuther Haus zielten, habe ich — wie ich bereits bei einer früheren Gelegenheit erklärte — den richtigen Ton nicht getroffen. Dass ich in der Sache recht hatte, bewiesen nicht zum wenigsten ähnliche Erfahrungen, die später während der ersten Jahre der von Herman Zumpe mit Hingebung vorbereiteten Sommer-Aufführungen des Prinzregenten-Theaters gemacht wurden. Heute giebt es wenige Musiker, die nicht für Amphitheater und verdecktes Orchester einträten, aber auch kaum irgend einen, der nicht die weitere Ausbildung der Einrichtung, wie sie zuerst in Bayreuth geschaffen wurde, mit Eifer verföchte. Als das Prinzregenten-Theater aus dem Boden wuchs, liess ich es auch hier an entsprechenden Anregungen nicht fehlen. Man hätte keine Mittel mehr übrig, scholl es zurück. Ich will den erheblichen Verdiensten Ernst v. Possart's in keiner Weise zu nahe treten; es mag also dahingestellt sein, ob es für das Unternehmen von Anbeginn nicht nutzbringender gewesen wäre, eine etwas grössere Aufwendung für eine mustergiltige Orchesteranlage und eine etwas geringere für szenische Ausstattungen zu machen. Lücken im dekorativen Fundus sind jederzeit zu ergänzen, ohne dass man einen besonders tiefen Griff in den Beutel zu tun brauchte. Hingegen liegt es auf der Hand, dass es viel mehr Geld und Mühe kostet, die Orchestereinrichtung auf die oben angedeutete Weise in einem bereits fix und fertig dastehenden Amphitheater von Grund aus umzubauen, als gleich bei der Aufmauerung es auf etwas Mustergiltiges abzusehen. Von den mit

einschneidenden Veränderungen verknüpften lästigen und auch für die Kasse fühlbaren Betriebsunterbrechungen gar nicht zu reden. Es wäre deshalb erwünscht, wenn — wie das zweifellos von Littmann vorgesehen ist — bei der Ausgestaltung des Charlottenburger Schiller-Theaters vorerst im Orchesterbereich für alle den Ansprüchen der Zeit genügende Hebungs- und Versenkungsmaschinerien reichlich Raum ausgespart und das „Vacuum" einstweilen so lange mit einer provisorischen Holzdecke verkleidet bliebe, als man sich ebendort auf Schauspielvorstellungen beschränkt — falls man nicht jetzt schon soviel Tausendmarkscheine zur Verwendung hat, um gleich von der Stunde der Eröffnung an auch das für die Wiedergabe von Musikdramen wichtigste Erfordernis in tadelloser Vollendung bereit zu halten.

Der Vorschlag, anstatt der ein für allemal festgenagelten, sich stufenweise abwärts senkenden Terrassenflächen für den Instrumentalkörper beliebig verstellbare, nach Bedürfnis auch auf die gleiche Ebene zu bringende Einzelpodien einzusetzen, ist nicht zuerst im Theater, sondern im Musiksaal zur Ausführung gekommen. Der mutige, frisch und grad vordringende Wolfrum ergriff die Initiative. Im kleinen Heidelberg: es ist ja alte deutsche Gepflogenheit, wenn einmal ein Mann der Tat hervortritt und sich rührt, ihm möglichst lange den Zugang zu weiteren Wirkungskreisen zu versperren, damit die sich gegenseitig unterstützenden Nichtskönner in der Fürsorge für die Vetternschaft nicht behindert und in der bequemen, gleichgiltigen Abhaspelung altgewohnter Tagesgeschäfte nicht gestört werden. — Hingegen war es dank dem Entgegenkommen Herrn v. Possarts noch möglich, im Orchesterraum des Prinzregenten-Theaters den festen unteren Schalldeckel durch einen beweglichen zu ersetzen. Die nach meiner Angabe von Littmann sehr sinnreich geregelte Vorkehrung ist folgende: vom Bühnenrande her laufen parallel zu einander eine Anzahl schmaler Metallschienen in der Breite des früheren festen Deckels wie herausstehende Stäbe gegen den Zuschauerraum hin. Drückt der neben den Instrumentalisten im „mystischen Abgrunde" stehende Maschinist auf einen Hebel, so rollen durch elektrischen Antrieb untereinander vernietete Asbestplatten über jene Schienen; drückt er auf den zweiten Hebel, so rollt das Plattengefüge unter den Bühnenboden zurück. Natürlich kann der Deckel auch zur Hälfte, zu einem Drittel oder sonst, wie es dem Dirigenten gut dünkt, eingestellt werden. Ursprünglich hatte ich es mir so zurechtgelegt, dass der Kapellmeister in den Stand gesetzt werden sollte, durch Fingerdruck auf etliche Knöpfe, die, ähnlich wie die für Erteilung von Signalen an die Bühnenmusik bestimmten, an seinem Pult anzubringen wären, den Deckel beliebig spielen zu lassen. Um das zu richten, hätte aber viel Mauerwerk wieder fortgebrochen werden müssen. Man schritt zu

der Aushilfe, dass dem die Hebel in der beschriebenen Weise bedienenden Maschinisten ein Korrepetitor beigesellt wurde, der in Uebereinstimmung mit den in einen ihm zugewiesenen Klavierauszug vom Dirigenten eingetragenen Zeichen das Oeffnen und Schliessen des Deckels veranlasst. Zieht man diesen ein, so entfalten insbesondere die unterhalb der Rampe und des Bühnenbodens postierten Instrumente eine grössere Wucht und Fülle des Tones; der Klang des Blechs wird heller, leuchtender, der der Pauken kerniger. Demnach zieht man beispielsweise bei einer Aufführung der „Meistersinger" den Deckel zurück: für die Dauer des Vorspieles, gegen das Ende des ersten Aktes (beim Eintritt der Stimmen der Lehrbuben), für die Einleitung zum zweiten Akt, mit Beginn der Prügelszene, für wenige Takte im „Wahnmonolog" (Cdur!), und von der Ueberleitungsmusik zur „Festwiese" an bis zum nach dem „Wach-auf"-Chore ausbrechenden Jubel des Volkes; endlich für den Schlussgesang „Ehrt Eure Deutschen Meister."

Die Einrichtung wirkt also, nach einem sehr glücklichen Ausdruck Felix Weingartners, „wie ein grosses Fortepedal". Aus dem Gesagten erhellt, dass sie manigfacher Vervollkommnung fähig ist. Sie muss aus dem Fortepedal zu einem ausserordentlich elastischen Schwellzuge werden, in dessen virtuoser Benutzung der Kapellmeister die feinsten Abschattierungen und Uebergangsnuancen herauszubringen hätte. Nunmehr komme ich mit einem weiteren Vorschlag: nämlich auch den anderen, den oberen Teil des Orchesters kappenartig überwölbenden Schalldeckel „mobil zu machen". Natürlich nicht, indem man ihn, so wie er sich gegenwärtig darstellt, vor- und rückwärts schiebt: das würde ja die Instrumentalisten den Zuschauern sichtbar machen. Vielmehr auf folgende Art. Es fiel mir auf, dass die Kappe im Festspielhause wie im Prinzregenten-Theater aus ziemlich festem Material hergestellt ist. Wie wäre es nun, sie derart zu konstruieren, dass sie aus zwei leichten, genau ineinander zu passenden Lagen bestünde, von denen die obere, also der eigentliche Schirm, unbeweglich, die untere nach Art einer bogenförmig gespannten Rolljalousie sich vor- und zurückziehen liesse? Geräuschloses Arbeiten wäre Vorbedingung. Aber die Zauberin Elektrizität bewältigt heutigestags ungleich schwierigere Aufgaben ohne sonderliche Mühe. Der Zweck des Apparates: auch aus den Violinen, die die beiden oberen Podien einnehmen, wenn's geboten erscheint, einen stärkeren, energischeren Ton herauszuholen, als es bis jetzt im Amphitheater möglich war. Ausserdem: bei somit gesteigerter Schallfülle Wagnerische und nachwagnerische Musikdramen auch ohne die kostspielige Festspielbesetzung partiturgerecht ausführen zu können.

Haben wir dann dazu, wie zu hoffen ist, im Orchester der fernerhin zu errichtenden Deutschen Spielhäuser die beliebig hoch und tief zu stellenden

Einzelpodien, so wird der Kapellmeister über ein ganzes System von dynamischen Registern verfügen. Ob er die hierdurch sich wiederum komplizierende Technik der Leitung ohne Anstrengung beherrschen mag? Wenn er ein Schwachkopf oder ein bequemer, lässiger Herr ist, nein; wenn er überhaupt der rechte Mann auf seinem Posten und ein aufgeweckter Kerl ist, ganz gewiss! Der Dirigent der Zukunft wird, vor seiner, unendlicher dynamisch-koloristischer Abstufungen fähigen Riesenorgel sitzend, noch in viel höherem Grade nachschaffender Künstler sein als der der Gegenwart. Es ist Unsinn, einem Richard Strauss oder Hans Pfitzner anzumuten, sie sollten unmusikalischen oder am Ziel ihrer Entwicklungsfähigkeit angelangten Hörern zu Liebe sich auf eine behördlich festzustellende Anzahl von Instrumenten beschränken. Wenn ich ein Stück bewölkten, hier und da vom Sonnenglast vergoldeten Himmels male, so kann ich das nur mit den Farben tun, die ich sehe. Doch der „Differenzierung" der modernen Instrumentenarmee wird beim Vortrage im Theater wie im Musiksaal eine Differenzierung der Abtönungen zu entsprechen haben, wie sie nach meiner festen Ueberzeugung nur im verdeckten Orchester möglich ist. Es war gleicherweise in Bayreuth und München wie in Heidelberg festzustellen, dass auch der Laie jeden Auffassungsgrades besser hört, demnach Schwierigeres erheblich leichter auffasst, wenn die Tonerzeugungsquellen seinem Blicke entzogen sind. Es gilt also fernerhin für den Dirigenten, in sorgfältiger Ausnutzung aller oben aufgezeigten Hilfsmittel sowohl vor den draussen im Amphitheater Sitzenden die Architektur und das Farbenbukett der musikalisch-dramatischen Schöpfung zu freudig anteilvollem Begreifen auszubreiten, als auch den Sänger durch diskrete, aber die Eigenkoloristik nicht schädigende Behandlung der Klangmassen derart zu stützen, dass das Allerwichtigste, die Verständlichkeit der Bühnenhandlung, von Satz zu Satz gewahrt bleibt. Darüber hinaus wird er, wiederum mit den neuen, geschilderten Hilfsmitteln, für verschiedene Werke, für einzelne Akte und Szenen innerhalb dieser Werke, je nach dem Charakter und dem Auf- und Absteigen der Handlung wie des Dialoges, je nach der mehr linearen oder farbigen Instrumentierung orchestrale Lokaltöne auszubilden haben: sehr kräftige; offene, doch nicht zu starke; leicht verschleierte; völlig gedeckte; dumpf monotone; ins Unendliche irisierende. Auch hier öffnet sich ein Reich der unbegrenzten Möglichkeiten.

Die Verwendung der verstellbaren Teilpodien im Orchester der grösseren und kleineren Amphitheater ist natürlich vom instrumentalen Stil des zur Aufführung gelangenden Werkes und von dem sich im letzteren kundgebenden Verhältnis der vokalen Elemente zu den begleitenden, bezüglich symphonisch geführten Stimmen abhängig. Für die Wiedergabe der Wagnerischen wie der nachwagnerischen Dramen wird man an der An-

ordnung nach Terrassenflächen, die sich vom Dirigentenpult gegen die Bühne zu abwärts senken, im Allgemeinen festhalten. Die von Fall zu Fall zu treffenden Aenderungen ergeben sich von selbst: bei Richard Strauss dürften seine Lieblinge, die verschiedentlich geteilten Violinen, bei Hans Pfitzner die aus den waldfrohen Zeiten der Romantik herüberklingenden Eichendorff-Hörner, bei Max Schillings die von ihm gern und so geschmackvoll verwendeten tiefen Holzbläser sozusagen „à jour" zu fassen sein. Jeder unter den Neueren verwendet die Harfen anders; der Eine lässt sie mehr herausstechen, der Andere sie sich mehr mit dem Ensemble verschmelzen: danach bemisst sich die Aufstellung dieser Instrumente. Die „Salome" erheischt Dispositionen, die von den für die „Götterdämmerung" massgebenden stark abweichen: ich hoffe mit dem verdeckten Orchester, nicht wie es jetzt aussieht, sondern wie es sich in Zukunft darstellen wird, noch gegen die von Strauss theoretisch vertretenen Anschauungen im Interesse seiner Werke Recht zu behalten. Führt man den „Tannhäuser" in der pariser Bearbeitung auf, so wäre — abgesehen von den mannigfachen, für die Ouverture, das Bacchanal, die Szene zwischen Venus und dem Helden und die grosse Verwandlung erforderlichen kleineren, mit Hilfe der beweglichen Schalldeckel zu bewirkenden Modifikationen — das Orchester in der Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Aufzuge ganz und gar umzustellen. Dergleichen wird anfangs zu einigem Schelten und Fluchen, auch zu etlichen geringen Verwirrungen Anlass geben, dann aber bald gemütlich und in guter Ordnung sich vollziehen.

Das Mozart-Orchester setzt man selbstverständlich in der Art, dass alle Teilpodien so hoch, als es der Mechanismus gestattet, gebracht und in einer durchgehenden Ebene vereinigt werden. Zum mindesten sollten hier sämtliche Streicher und Holzbläser sich auf gleichem Niveau befinden, der hintere Schalldeckel durchweg zurückgeschoben sein — ebenso die bewegliche untere Jalousie des vorderen. Auf einen Versuch käme es an, ob man, je nach der Akustik des betreffenden Raumes, Hörner, Trompeten und die Pauke um eine mässige Stufe abwärts rücken kann. Bei Weber empföhle sich eine Verteilung auf drei abfallende Flächen: jedenfalls für die Aufführung der „Euryanthe", vielleicht auch für die des „Oberon" und für die der Ouverture zum „Freischütz". Was die heiklige Besetzungsfrage der einzelnen Pulte in der älteren Oper unter den neuen Verhältnissen betrifft, so stellt man die Entscheidung, denk' ich, dem leitenden Kapellmeister jedes Institutes anheim. Auch in dieser Beziehung wird ihm der genius loci das entscheidende Wort auf die Zunge legen; der wetterwendischen Dame Akustik lässt sich mit keinen allgemein giltigen Paragraphen beikommen. Hat mir ein verdienstvoller Musikgelehrter nachgewiesen, dass bei der Uraufführung dieser oder jener älteren Oper an diesem oder jenem

Ort so und so viele Instrumentalisten in Tätigkeit waren, so nehme ich diese Bereicherung meiner Kenntnisse mit schuldigem Danke entgegen. Verwünscht gleichgiltig aber sind mir solche Aktenfrüchte, wenn ich im Theater sitze und einer Musteraufführung eines Mozartischen Hauptwerkes mit freudiger Erwartung und leisem Bangen ob des Ausgangs entgegenharre — auch der Zuhörer hat sein Lampenfieber. Fängt dann das Stück an, so möcht' ich jeweilig so viele oder so wenige Instrumente aufgereiht wissen, als hinreichen, um in einem Raum und vor einer Bühne, der sich die besondere Handlung gut einpasst, mein — ja ganz subjektives — Mozart-Empfinden vollauf zu sättigen. Mein Empfinden: das eines Mozartianers vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Wer den rechten Klangsinn hat, kann auch die C-moll-Phantasie auf einem Bechstein oder Steinway leidlich mozartisch vortragen und braucht sich nicht einmal im Geiste zu einem Spinett zurückzuheucheln. Noch mehr: als Operndirektor würd' ich allerdings den „Don Giovanni", wenn irgend möglich, in einem Hause von geringerer Tiefe und Breite spielen lassen, für die einzelnen Nummern aber mit der Besetzung der Streicherpulte seelenruhig wechseln. Bei allen Arien, Duetten und kleinen Ensembles etwas wie eine erweiterte Kammermusik; für die Ouverture, das Duell, das grosse Rezitativ der Donna Anna, den Schluss des ersten Finales, die Komthurszene eine merkliche Verstärkung des Saitenquartettes. Aehnlich, denk' ich mir, würde Wagner die Oper nicht im Festspielhause, doch auf einer Idealbühne zu Bülowsruh vorbereitet und dabei gesagt haben: Wer nicht am rechten Orte differenziert, ist ein — Senator.

Anmerkung. Die in den beiden letzten Kapiteln gegebenen Ausführungen decken sich nicht völlig mit denen, die ich vor einigen Jahren unter dem Titel „Der Kern der Wagnerfrage" veröffentlichte. Ich freue mich, der Erste zu sein, der das feststellt. Inzwischen bin ich keineswegs „konservativer" geworden — im Gegenteil. Doch bei anhaltender Beschäftigung mit den szenischen Problemen der Zeit und mit der Frage des verdeckten Orchesters hab' ich seither klarer zu erkennen gelernt, um wie viel besser man die unzähligen fortschrittlichen, die Meisterwerke der älteren Oper tragenden Elemente vor dem Amphitheater herausarbeiten kann als vor dem Rang- und Logenhause! — Die Ueberfülle des Stoffes zwingt mich, mit den fälligen zusammenfassenden Mitteilungen und Betrachtungen über reformatorische Massregeln und Versuche im Konzertsaal bis zum Frühjahr zurückzuhalten. Es wird alsdann zugleich über die während des ablaufenden Winters auf diesem Gebiet gemachten Erfahrungen gesprochen werden. Nachrichten über alles Einschlägige wolle man freundlichst der Redaktion der „Musik" übermitteln oder mir unter meiner bekannten Adresse direkt zugehen lassen. P. M.



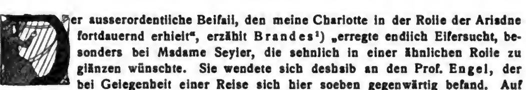


DIE ENTSTEHUNG DES DEUTSCHEN MELODRAMAS

von Dr. Edgar Istel-München

Fortsetzung

IV



Der ausserordentliche Beifall, den meine Charlotte in der Rolle der Ariadne fortdauernd erhielt", erzählt Brandes[1]) „erregte endlich Eifersucht, besonders bei Madame Seyler, die sehnlich in einer ähnlichen Rolle zu glänzen wünschte. Sie wendete sich deshalb an den Prof. Engel, der bei Gelegenheit einer Reise sich hier soeben gegenwärtig befand. Auf ihr wiederholtes Ansuchen entwarf er endlich einen Plan zu einem nicht weniger interessanten Stücke, den er dem Archivar Gotter zur Ausführung übergab. Daher entstand ‚Medea', wozu Benda die Musik ebenso meisterhaft komponierte, und so wurde auch diese Künstlerin, die in der Hauptrolle allgemeinen und verdienten Beifall erhielt, befriedigt."

Gotters Biograph Schlösser hält die „Medea" trotz der schnellen Arbeit für vielleicht das beste Stück, das Gotter geschrieben habe und fährt fort:[2])

„Lässt man die falschen Voraussetzungen der Gattung unberücksichtigt, so bleibt in der ‚Medea' eine Szene von starkem Gehalt und auffallender dichterischer Kraft übrig. Mit vollem Recht hat Gotter darauf verzichtet, in so engem Rahmen das ganze Bild seiner Heldin zu geben. Sie ist für ihn nichts als allein das verstossene Weib, das mit Entsetzen der zweiten Vermählung ihres Gatten entgegensieht und für das Schicksal ihrer Kinder bangt. Diese weise Beschränkung hat es ihm ermöglicht, sein Werk bis ins Kleinste sorgsam und liebevoll auszuarbeiten, und dabei ist sogar etwas wie dramatische Steigerung hineingekommen: über die Medea, die zu Anfang des Stückes erscheint und mit Wehmut die Stätte einstiger Freuden begrüsst, hat der aufkeimende Rachegedanken noch keine Macht. Erst der Anblick Jasons und seiner Braut erweckt den schrecklichen Gedanken des Kindermordes in ihr, aber es bedarf nur der Gegenwart der Kinder, um ihn wieder in Wehmut aufzulösen. Die Erwägung dessen, was ihren Kindern bevorsteht, und der Jubel des Hochzeitsfestes erneuern ihre Wut; sich selbst zu reizen, beschwört sie die Hekate und lässt Sturm und Gewitter losbrechen, währenddessen sie ihre Schreckenstat vollbringt. Unbefriedigend ist nur der Schluss: nach vollbrachter Tat musste die Mutterliebe stärker hervortreten und nicht die Rache an Jason die Hauptsache bleiben."

---

[1]) a. a. O. S. 192, vgl. auch N. Bibl. d. sch. Wissensch. 37. Band, 1 St. 1788. S. 177.

[2]) a. a. O. S. 220.

Die Dichtung, ursprünglich in rhythmischer Prosa verfasst, wurde später mit einigen Veränderungen in Verse abgeteilt. Beide Fassungen erschienen im Druck[1]) unter der, dem französischen Ausdruck „comédie mêlée à musique" (worunter aber das Singspiel verstanden wurde) nachgebildeten Bezeichnung „ein mit Musik vermischtes Drama".

Benda muss die Dichtung sehr gefallen haben:

„Wer ist wohl geschickter, Pläne zu theatralischen Produkten zu entwerfen als Engel? Wer wird sie besser ausarbeiten als Gotter?"

schreibt er später einmal darüber.[2]) So rasch vollendete er die Komposition, dass bereits im April 1775 die erste Probe stattfinden konnte. Die „Gothaischen gelehrten Zeitungen" schrieben darüber:[3])

„Medea hat bei der blossen Probe, wo weder Beleuchtung noch Dekoration noch Kleidung der Illusion zu Hilfe kommen, wo die Rollen, Medea ausgenommen, nur gelesen und nicht einmal von den gehörigen Personen gelesen wurden, wo die Musik endlich das noch nicht war, was sie bei der eigentlichen Aufführung sein muss, eine so starke und allgemeine Wirkung hervorgebracht, deren sich hier noch kein Trauerspiel rühmen durfte. Unser berühmter Herr Benda hat dabei wegen der grösseren Mannigfaltigkeit des Stoffes seine Talente glänzender als bei Ariadne zeigen können und die Erwartungen der Kenner übertroffen."

Die erste Aufführung fand indessen nicht in Gotha, sondern am 1. Mai 1775 in Leipzig im Kochschen Theater statt, wo während der Messe zu spielen Seyler kontraktlich das Recht hatte. Zwei Wiederholungen folgten daselbst, und erst am 6. Juni kam das Werk in Gotha zur Aufführung. Mme. Seyler als Medea wurde nicht minder gerühmt wie ihre Rivalin Mme. Brandes als Ariadne. Das Theaterjournal[4]) nennt ihre Medea „musterhaft", alles sei „aufs herrlichste ausgeführt gewesen" und sie sei „nie im geringsten vom Ausdruck der begleitenden Musik abgewichen". Heinrich Leopold Wagner[5]) sagt:

---

[1]) In Prosa: a) Medea, ein mit Musik vermischtes Drama (ohne Autorangabe) Gotha, bei Ettinger, 1775 (enthalten in „Deutsche Schaubühne" 98. Teil). b) Medea, ein mit Musik vermischtes Drama von Herrn Gotter, Königsberg und Leipzig 1776 (im „Theater der Deutschen" 16. Teil). c) Medea, ein Drama mit musikalischen Zwischensätzen 1800 (ohne Druckort). Das Drama ist von Herrn Legationssekretär Gotter. Die Musik vom Herzogl. Goth. Kapell-Direktor Herrn Georg Benda. d) Nachdrucke zu Aufführungszwecken: 1779 in Karlsruhe und München, 1806 in Wien (k. k. Hoftheater). Versifiziert: in Gotters „Gedichten" II S. 485ff. Übersetzungen: französisch in Versen von Berquin, Paris 1781, italienisch von Bertola (Idea della litteratura Alemanna II), dänisch von P. Schwarz (Syngespiel for den Danske Skneplad Bd. 8).

[2]) Ungedruckter Brief vom 20. Juni 1787 im Besitz der Frau v. Zech geb. Schelling, einer Enkelin Gotters. Mir mitgeteilt von Herrn Dr. F. Brückner.

[3]) 34. St. 1775.

[4]) 1777, 4. St. S. 194.

[5]) Briefe, die Seylersche Schauspielergesellschaft betreffend. Frankfurt 1777 S. 111ff.

„Für Mme. Seyler ist Medea eigentlich gemacht, auch übertrifft sie mit ihrer wahren affektvollen Sprache alles, was man zu ihrem Lobe sagen könnte. Sie bringt Töne hervor, die Mark durchdringen, vor denen das feurigste Blut beinahe erstarrt und stockt. Auch wird sie allgemein bewundert."

Gotter selbst verherrlichte seine Interpretin in einem Gedicht,[1]) Nicolai urteilt,[2]) „Mme. Seyler sei in den furiösen Stellen ausgezeichnet" gewesen, und Iffland[3]) rühmt an ihr den „hohen edlen Stil. Sie gebot über Verstand und Empfindung". „Mme. Seyler", äusserte sich der „deutsche Merkur",[4]) erschöpft in diesem Stück ihre ganze Kunst in Deklamation und Pantomime."

Gedruckt erschien nur der Klavierauszug im Jahre 1778 und nochmals 1785, übrigens in der schon bei der „Ariadne" gerügten mangelhaften Fassung, so dass die Schönheit des Werkes nur an Hand der Partitur, die Manuskript blieb, gewürdigt werden kann. Der Klavierauszug trägt den Titel: „Medea im Klavierauszuge. Der Dialog von Gotter. In Musik gesetzt von Georg Benda, Herzogl. Sachsen-Gothaischer Kapelldirektor. Leipzig, im Schwickertschen Verlage". Er wurde sofort wieder von Götz & Co. in Mannheim seitengetreu (nur mit Umänderung des Sopranschlüssels in den Violinschlüssel) nachgedruckt.

Bisher galt eine in der Berliner kgl. öffentlichen Bibliothek befindliche Partitur als Autograph, was um so weniger angezweifelt wurde, da diese Partitur im Jahre 1843 von Seiten der Königin Elisabeth von Preussen ausdrücklich als Originalpartitur überwiesen wurde. Die Königin hatte sie von der Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz, der das Exemplar wiederum vom Herzog von Sachsen-Goburg-Gotha geschenkt worden war, erhalten.[5]) Diese Partitur, so ähnlich sie Bendas Handschrift im ersten Augenblick erscheint, hat sich nach genauer Vergleichung als nicht von Bendas Hand herrührend herausgestellt, dagegen habe ich zwei autographe Partituren an Stellen, wo man sie nicht vermutete, entdeckt. Die erste Niederschrift des Werkes von Bendas Hand befindet sich in der Mannheimer Theaterbibliothek (151 Seiten Querfolio) und trägt keine weitere Bezeichnung; nur auf dem Umschlag steht „Partitur der Medea".[6]) Diese Partitur, die, wie das Siegel

[1]) Theaterkalender 1776 S. 23.

[2]) Schüddekopf: Nicolai über Weimar, Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage 1893 No. 598.
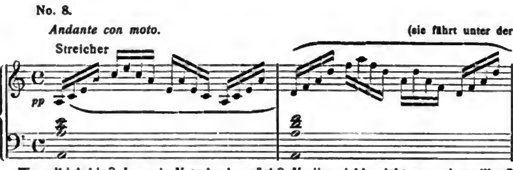
[3]) Dramat. Werke 1798 I. S. 104.

[4]) 1775. S. 277. 3. Vierteljahr.

[5]) Drei weitere Partituren und Stimmen ebenfalls in Berlin. Für frdl. Mitteilungen bin ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann sehr verpflichtet.

[6]) Weitere Benda-Autographen in Mannheim: je eine Textabschrift der „Medea" und des „Pygmalion", die meisten Stimmen zu „Pygmalion", sowie die Partitur des „Dorfjahrmarkt". Drei weitere Kopiepartituren, Kopiestimmen zur „Medea" (Prinzipalstimme, zwei erste und drei zweite Violinen, je zwei Bratschen und Violoncelli,

auf Seite 43b beweist, in Seylers Besitz gewesen ist, kam von der Seylerschen Truppe, die sie aus Gotha mitgenommen, in das Mannheimer Theater. Das Exemplar ist ziemlich unsauber geschrieben und weist viele Autorenkorrekturen sowie Bemerkungen in roter Tinte auf. Abgesehen von geringfügigen Änderungen und Kürzungen (die wesentlichsten am Schluss des Werks) stimmt diese Partitur mit der späteren Reinschrift, an die wir uns bei der Besprechung einzig halten wollen, ziemlich überein. Die autographe Reinschrift, als welche bisher stets die Berliner Partitur galt, befindet sich in der Darmstädter Hofbibliothek (Musikmanuskript 223) mit der Aufschrift: Medea, ein Drama mit musikalischen Zwischensätzen von Georg Benda (153 Seiten Querfolio). Man vermutet, dass diese Partitur von der Hendel-Schütz, die am 11. Dezember 1809 als Medea in Darmstadt auftrat, mitgebracht wurde.[1]) Dann liesse sich auch leicht erklären, auf welche Weise die Berliner Partitur in den Ruf eines Originals kam. Die Hendel-Schütz hatte eben ausser der Originalpartitur noch eine getreue Abschrift (das Berliner Exemplar ist Seite für Seite dem Darmstädter gleich), die sie gelegentlich mit dem Original verwechselte, und so war sie im guten Glauben, als sie der preussischen Königin die vermeintliche Originalpartitur schenkte, während sie die echte Partitur schon längst in Darmstadt gelassen hatte.[2]) Für unsere Besprechung ist natürlich einzig die Darmstädter Partitur massgebend.
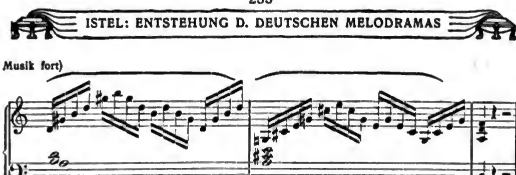


„Wo soll ich hin? In mein Vaterland zurück? Verliess ich's nicht um seinetwillen? Würden unsere

---

1 Kontrabass, 1 Flöte, 2 Ob., 1 Fag., 1 Tromp., 2 Hörner, 1 Pauke und Cembalo mit dem Datum 25. Juni 1786, einige Stimmen scheinen verloren gegangen zu sein), ein „Medea", „Sophonisbe" (von Neefe) und „Ariadne" enthaltendes Soufflierbuch, und drei Manuskriptexemplare des Medea-Textes sind auch noch vorhanden. — Dem Ordner der Sammlung, Herrn Dr. Friedr. Walter in Mannheim, bin ich für gütige Unterstützung in meinen dortigen Studien sehr zu Dank verpflichtet.

[1]) Mitteilung der grossh. Hofbibliothek an den Verfasser.
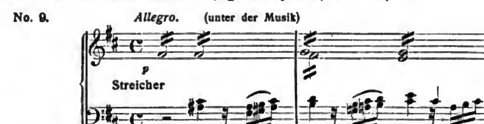
[2]) Eine zweite spätere Kopiepartitur sowie die alten Stimmen sind ebenfalls noch in Darmstadt zu finden.



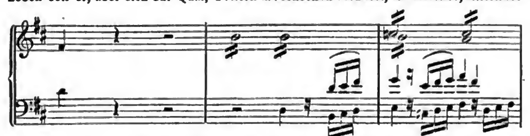
Hausgötter nicht vor dem
Schalle meiner Tritte fliehen? Die Gebeine meines Vaters nicht erzittern?

Musikalisch steht „Medea“ auf gleicher Höhe wie „Ariadne“, ja, man könnte sogar geneigt sein, ihr den Vorrang zuzugestehen und in ihr das reifere Werk zu erkennen. Die Bühnenwirkung mag, wohl auch unterstützt durch eine viel bessere Dichtung, die grössere sein, und die eigentlichen melodramatischen Wirkungen erscheinen hier gesteigert. Bei der „Ariadne“ konnten wir feststellen, wie allmählich und eigentlich auf natürliche Weise Benda zur Anwendung des „Akkompagnement“ kam. In der „Medea“ wird er schon kühner. (Vgl. Beispiel 8, 9 u. 10.)
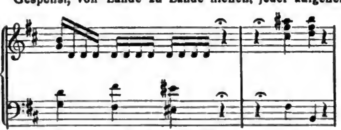
No. 9.



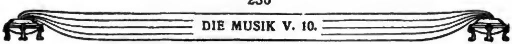
Leben soll er, aber sich zur Qual, Göttern u. Menschen verhasst, ein bleiches, zitterndes
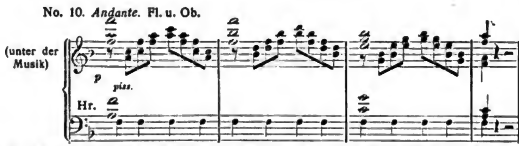


Gespenst, von Lande zu Lande fliehen, jeder aufgehenden Sonne, jeder sinkenden



Nacht fluchen, sterben wollend nicht — können!





Ha! Jetzt erblickt er die zerstückelten Leichname, das rieselnde Blut stürzt über sie her usw.

Dass aber auch hier wieder das Akkompagnement gerade zum Ausdruck des Schauerlichen trefflich benützt wird, mögen einige Stellen beweisen:
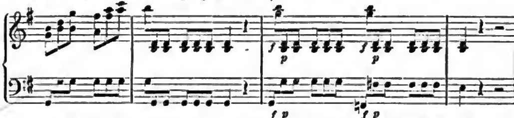
No. 11.

Allegro. (Die ganze Beschwörung geht unter der Musik ununterbrochen fort und die
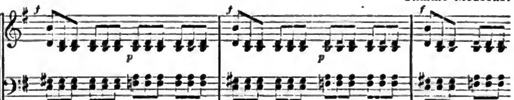
pp

Hecate! Höre mich, Chaos der ewigen Nacht und ihr, des Orcus fürchterliche Mächte! ich

Musik fällt immer auf das untergelegte Wort ein)
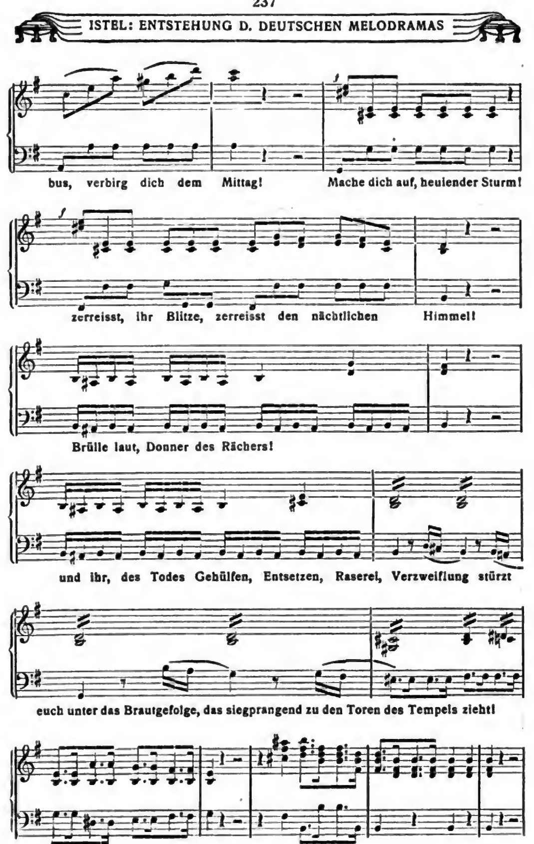


ruf' euch! ich ruf' euch! Pforten der Hölle, öffnet euch der bekannten Stimme Medeens!
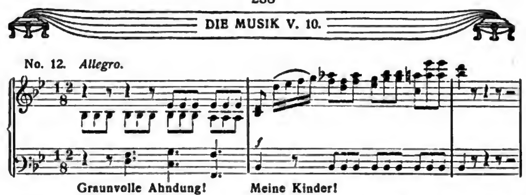


Hallt sie wieder, unermessliche Felsenklüfte, dass das Rad des Ixion stocke und der
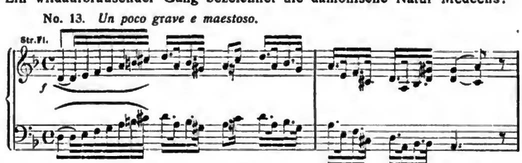


Geier des Prometheus zu martern [vergesse! Verbirg dich dem Anblick so vieler Greuel! o Phö-
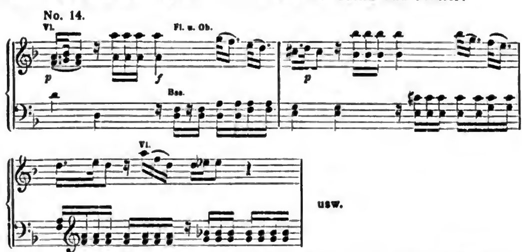

bus, verbirg dich dem Mittag! Mache dich auf, heulender Sturm!
zerreisst, ihr Blitze, zerreisst den nächtlichen Himmel!
Brülle laut, Donner des Rächers!
und ihr, des Todes Gehülfen, Entsetzen, Raserei, Verzweiflung stürzt
euch unter das Brautgefolge, das siegprangend zu den Toren des Tempels zieht!



Leitmotivische Bildungen sind gerade in diesem Werke häufig. Als Fortschritte gegenüber der „Ariadne“ sind die tonale Veränderung und auch gelegentlich schon leise Andeutungen einer motivischen Abwandlung zu bezeichnen. Gleich der Anfang der Ouvertüre wird leitmotivisch verwendet. Ein wildaufbrausender Gang bezeichnet die dämonische Natur Medeens:

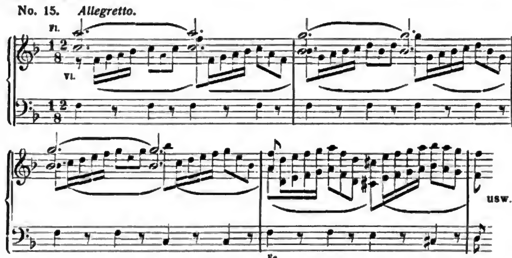


Ihm schliesst sich als Gegensatz ein die andere Seite des Medeacharakters bezeichnendes Motiv an: Medea als Gattin und Mutter:
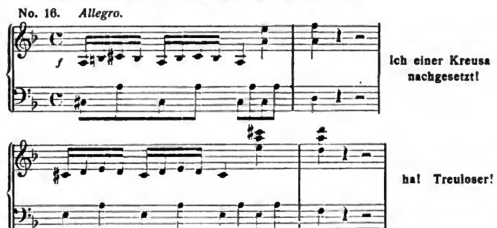


Mit diesem zweiten Motiv erscheint Medea. („Vertrauter Wohnsitz, vormals den Schutzgöttern frommer Eintracht, häuslichen Glücks, der unverbrüchlichen Treue heilig“); dann aber tritt wieder die erste Seite hervor: „Unglückliche Medea“, sowie bald darauf: „Stähle deine Brust, beleidigtes . . . Weib“. Mit einem brausenden Anhängsel tritt dann
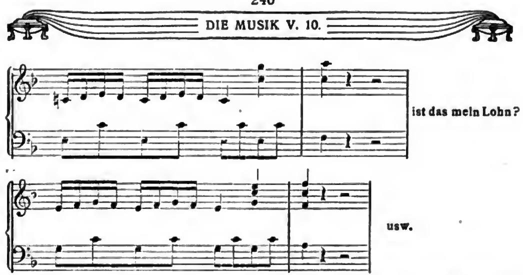
das gleiche Motiv nochmals auf bei den Worten: „hast du vergessen . . . dass ich auf Stürmen daherfahre?“ sowie bei der Stelle: „soll ich das schändliche Paar am Fusse der Bildsäule würgen?“ Und zum Schluss ertönt endlich, nach befriedigter Rache, dies Motiv bei Jasons Selbstmord. Auch das weiche Motiv taucht noch zweimal auf bei den Worten: „ich würde mir zwiefach das Herz durchbohren“, sowie am Schluss, als Jason die Leichen der Kinder erblickt. Ein zweites, der Rache gewidmetes Motiv, ebenfalls schon in der Ouvertüre enthalten, tritt gleichfalls mehrfach hervor:



Zum erstenmal bei den Worten: „Unglücklich? da du dich rächen kannst?“ und dann wieder zum Schluss an der Stelle: „Juno, ich war einen Augenblick ihre Mutter, sei du es nun auf ewig!“ Schliesslich wird das Motiv fortgesetzt von dem Beginn der Unterredung Jasons mit Medeen an verwendet.

Ein drittes, die Wut charakterisierendes Motiv:
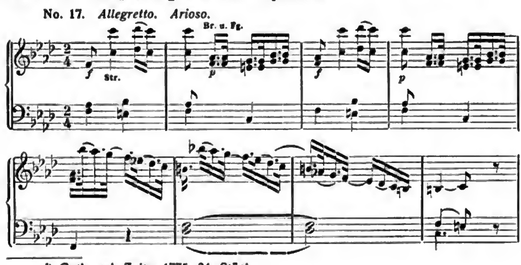




tritt auf bei den Worten: „Ich bin verbannt!", viermal auf verschiedener Tonstufe wiederholt; nochmals wird es dann etwas verändert gebracht bei den Worten: „ha, wenn die zürnende Natur dich zur Wut begeisterte!"

Noch einer merkwürdigen Neuerung, die Benda in der „Medea" zweimal einführte, muss gedacht werden. Obwohl das akkompagnierte Drama ausschliesslich dramatischen Gesetzen folgt und obwohl eigentlich gerade in der Unabhängigkeit von den stereotypen Opernformen sein Wert beruht, hat Benda an zwei Stellen es versucht, eine Art gesprochener Arie einzuführen, allerdings in so ungezwungener Weise, dass schon eine zeitgenössische Kritik[1]) rühmt:
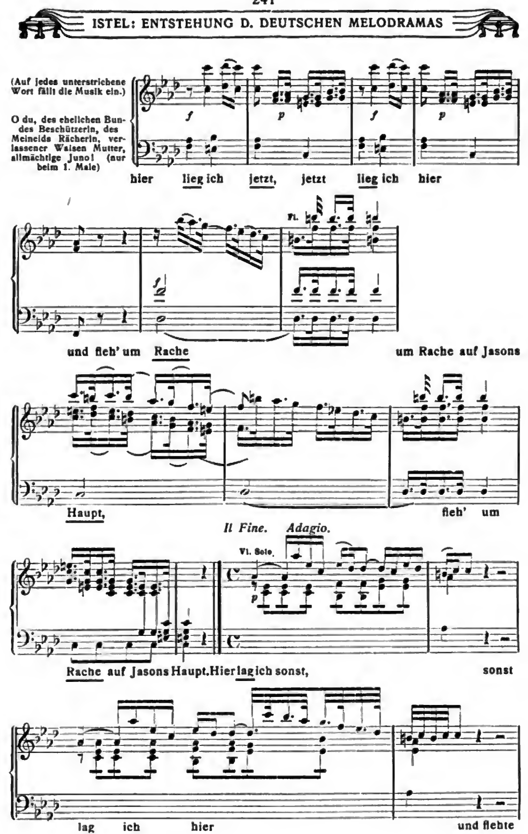
„An ein paar Stellen die Instrumente unter der Deklamation fortgehen zu lassen, ein paar andere arienmässig zu setzen, hat er mit dem glücklichsten Erfolge gewagt und doch überall die Musik der Aktion nur untergeordnet."
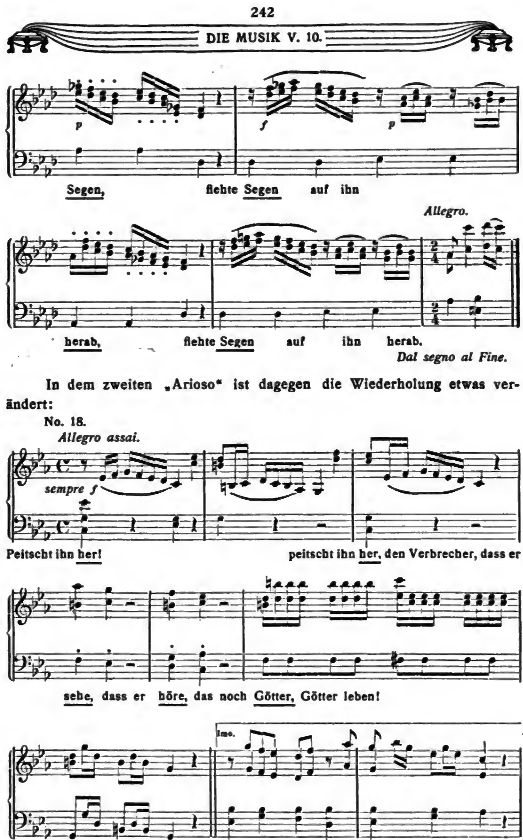
Beide Stellen tragen in der Originalpartitur (nicht aber im Klavierauszug) die ausdrückliche Bezeichnung „Arioso", und Benda lässt wie in der Oper den ersten Teil „dal segno al fine" repetieren:

No. 17. *Allegretto. Arioso.*
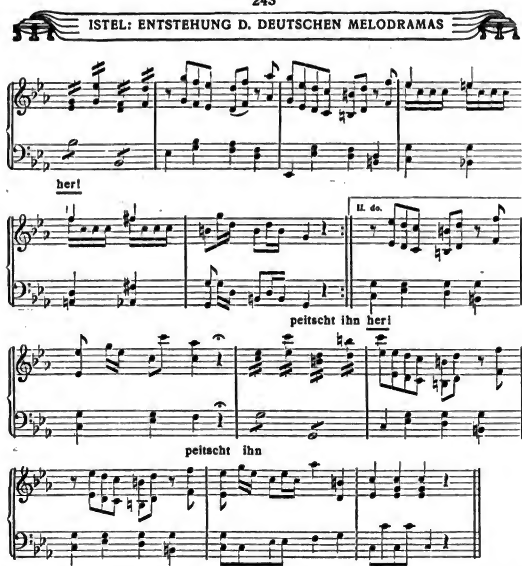


[1]) Goth. gel. Zeitg. 1775. 34. Stück.


(Auf jedes unterstrichene Wort fällt die Musik ein.)
O du, des ehelichen Bundes Beschützerin, des Meineids Rächerin, verlassener Waisen Mutter, allmächtige Juno! (nur beim 1. Male)
hier lieg ich jetzt, jetzt lieg ich hier
Fl.
und fleh' um Rache
um Rache auf Jasons
Haupt,
fleh' um
Il Fine. Adagio.
Vl. Solo.
Rache auf Jasons Haupt. Hier lag ich sonst,
sonst
lag ich hier
und flehte



In dem zweiten „Arioso" ist dagegen die Wiederholung etwas verändert:



Von zeitgenössischen Urteilen will ich nur das Heinrich Leopold Wagners[1]) (1747—79), sowie des Dramaturgen Joh. Friedr. Schink[2]) erwähnen. Wagner schreibt in seinem zehnten Brief vom 3. Mai 1777:

„Mit der grössten Ungeduld erwartete ich Medea, eine in hiesigen Gegenden ganz neue, noch nie gesehene Gattung von Schauspielen ... und alles übertraf meine Erwartungen. Wer es nicht gesehen hat, kann sich gar keinen Begriff davon machen, in welchem hohen Grade die Musik der Deklamation zu Hilfe kommen, Leidenschaften heben und beruhigen kann. Zum Lob des Akkompagnements brauch ich wohl weiter nichts zu sagen, als dass es von dem ehrwürdigen Greis Herrn Kapelldirektor Benda herrührt. Bei dieser Gattung von Schauspielen liegt sehr viel in der Deklamation, fast noch mehr aber in dem jene unterstützenden Akkompagnement. Selbst das Spiel der Aktrice muss durch dies angefeuert und belebt werden, wird es auch nach dem eigenen Geständnis der Mme. Seyler."

[1]) Briefe, die Seylersche Schauspielergesellschaft betreffend, Frankfurt a. M. 1777 S. 111.

[2]) Dramaturg. Fragmente III 1782 S. 659ff.

Schink, der eine ausführliche, feinsinnige, detaillierte Analyse des Werkes und insbesondere des Medeacharakters gibt, ist vor allem von der Dichtung entzückt:

„Unter allen Nebenbuhlerinnen, die Ariadne auf Naxos gehabt hat, ist Medea unstreitig die glänzendste; die einzige, die ihr die Palme abkämpfte, gleiche Wunder mit ihr tat, gleich gewaltig mit ihr auf alle Herzen wirkte ... Die Rolle der Medea ist unstreitig ein ebenso grosser Triumph für die Kunst der Schauspielerin als Ariadne. Es ist unmöglich, dass eine Schauspielerin von Talent in dieser Rolle nicht glänzte, hinreissen sollte. Benda hat mit seiner Musik die Affekte so meisterhaft ausgedrückt, dass die Schauspielerin nur auf ihn zu hören braucht."

Später hat auch noch der Dichter de la Motte-Fouqué[1]) das Werk, dessen Aufführung ihm als Knaben einen unauslöschlichen Eindruck machte, gepriesen.

Nach der ersten Gothaer Aufführung wiederholte Seyler das Werk im gleichen Jahre daselbst noch dreimal, im folgenden in Leipzig noch viermal. 1777 hatte er es dann auf seinen Reisen am Rhein, 1778 und 1779 in Mannheim in seinem Repertoire, und das Mannheimer National-Theater, das noch im gleichen Jahre ihn ablöste, wiederholte das Werk von 1779—1803 22 mal.[2]) Das Gothaer Hoftheater spielte Medea im Jahre 1779 noch dreimal. In Berlin erschien Medea am 26. März 1777 zum erstenmal, wurde dann viel gegeben, und noch 1811 spricht die „Allg. Mus.-Ztg."[3]) gelegentlich einer Wiederholung von „Bendas alter, aber nicht veralteter Musik". In Hamburg wurde sie zuerst am 10. Dezember 1776 gegeben, gefiel aber dort nach Schröders Bericht an Gotter[4]) musikalisch nicht so gut, textlich ungleich besser wie „Ariadne". Unter Goethes Direktion in Weimar erlebte sie 1791 und 92 je eine Aufführung. In Darmstadt gab der erbprinzliche Hof selbst 1778 das Werk öffentlich mit grosser Pracht, und die Erbprinzessin in Person spielte die Titelrolle.[5]) Endlich wurde das Werk im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in München und Gotha wiederaufgenommen. In München erschien es am 12. Februar 1885 in einer Bearbeitung von J. R. Schachner, der selbst dirigierte. Die Bearbeitung ist im wesentlichen eine Neuinstrumentierung und stellenweise Kürzung, wie die in der Münchener Bibliothek befindliche Partitur zeigt. W. H. Riehl begrüsste das Werk in der „Beilage zur Allgem. Zeitung"[6])

[1]) Lebensgeschichte, Halle 1846 S. 38ff. sowie „Reiseerinnerungen", Dresden 1823 II S. 184ff.

[2]) Zusammengestellt nach Walter a. a. O. Am 5. April 1781 trat sogar — nach Seylers Entlassung — Mme. Brandes in dem Leibstück ihrer Rivalin zum Abschied auf.

[3]) S. 825.

[4]) Litzmann a. a. O. S. 38.

[5]) Theaterjournal 1779 9. St. S. 76 sowie 12. St. S. 61. Die Daten der Erstaufführungen zusammengestellt von Brückner a. a. O. S. 610.

[6]) 1885 Nr. 36 und Nr. 46.

aufs wärmste und besprach es eingehend vor und nach der Aufführung. Auch H. Welti in den „Münchner N. Nachr.“[1]) fand es der Wiederaufführung wert. 1887 wurde „Medea“ dann in der gleichen Bearbeitung in Gotha wiederaufgenommen und noch am 22. Februar 1896 zur Feier des 80. Geburtstages des Hoftheaterdirektors Benda, eines Enkels von Benda und Gotter, wiederholt.

V

Wenn wir nun die technischen Mittel, deren Benda sich in „Ariadne“ und „Medea“ bedient, einer näheren Betrachtung unterziehen wollen, so drängt sich uns zunächst die Frage nach dem Verhältnis des Meisters zu seinen Vorgängern auf. Über die Werke, die auf Benda einwirkten oder die Meister, deren Studium er besonders betrieben, wissen wir so gut wie nichts. Benda war Autodidakt:

„Eigentlichen Unterricht hat er nie genossen; durch natürliches Talent und Gefühl hatte er sich die Setzkunst vollkommen zu eigen gemacht, und er befolgte sie, ohne es zu wissen. Beim Durchlesen einiger Rezensionen seiner späteren Werke sagte er zu einem Freunde, der Rezensent bemerke und lobe da die Beobachtung sehr sublimer Regeln in der Setzkunst, indessen ihm, dem Künstler, nicht einmal die Kunstbenennungen bekannt gewesen wären.“[2])

Wir sehen also, wie schwierig es ist, Beziehungen zwischen Benda und zeitgenössischen Komponisten herzustellen. Einzig, dass Carl Heinrich Graun, dessen Berliner Tätigkeit mit dem Engagement Bendas in Friedrichs des Grossen Kapelle zeitlich zusammenfällt, auf ihn gewirkt, ist bezeugt, und diese Beziehung ist um so wahrscheinlicher, als Graun nicht nur neben Hasse[3]) als der angesehenste Vertreter der allmächtigen italienischen Opernmusik in Deutschland galt, sondern in den Jahren 1741 bis 1756 die Berliner Oper, in deren Orchester ja Benda von 1742—48 mitwirkte, geradezu beherrschte.[4]) Von diesen Einflüssen ist indessen nicht allzuviel mehr in Bendas Werken der Gothaer Zeit zu bemerken; er schreibt einen durchaus individuellen Stil, dessen Faktur weit über der oft nicht gerade sorgfältigen Grauns steht; trotz ersichtlicher Beeinflussung durch die italienische Melodik, für deren Reiz er, wie bezeugt, in Italien selbst empfänglich war, erscheint er auch als durchaus

[1]) 12. Februar.

[2]) Schlichtegroll a. a. O. S. 293.

[3]) Diesen lernte Benda in Venedig (1765) persönlich kennen. Hasse empfing ihn „mit vieler Freundschaft“, und bot ihm sogar die Komposition einer Oper an seiner Stelle für Venedig an. Benda lehnte ab, weil sein Urlaub zu kurz war. (Schlichtegroll a. a. O. S. 295.)

[4]) A. Mayer-Reinach: C. H. Graun als Opernkomponist. Sammelbände der I. M. G. I. S. 455.

deutsch. Am ehesten zeigt sich hier und da eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit Gluck, allein es ist nirgends berichtet, dass Benda in seiner Gothaer Wirksamkeit je Partituren dieses Meisters zu Gesicht bekam; der eigentliche Ruhm Glucks begann erst zu Paris in demselben Jahre 1774, in dem auch Bendas Stern aufgehen sollte. So ist es denn wahrscheinlich, dass Ähnlichkeiten der Anlage und des Bildungsganges hier vorliegen; überhaupt ist ja nichts misslicher, als die künstlerische Schöpferkraft, aus der oft in rätselhafter Weise neuartige Kunstwerke entspringen, durch das Aufspüren problematischer „Einflüsse" anderer Meister in Elemente zerlegen zu wollen, deren Existenz der betreffende Künstler selbst ohne weiteres geleugnet hätte.

Aber zweifellos haben die Berliner Opernverhältnisse auf Benda eingewirkt. Die Besetzung seines Orchesters ist, abgesehen von der Zahl der Musiker, die gleiche wie die des Berliner Hoforchesters, über das Graun verfügte; nur hatte das Gothaer Orchester sich inzwischen schon der Theorbe und der Gamben entledigt; es besass dagegen Trompeten und Pauken, die in Berlin und Dresden ausschliesslich zu Fanfaren bei Ankunft und Weggehen des Königs im Theater gebraucht wurden.[1]) Gerade von der Pauke aber macht Benda beim Gewitter gern Gebrauch. Gegenüber der schematischen Art der Instrumentation Grauns fällt bei Benda die bessere Verwendung der Bläser auf, die mit Ausnahme der Hörner auch solistisch öfter hervortreten. Einzig die Oboe brauchte Graun solistisch, und die Vorliebe für dieses Instrument übernahm auch Benda. Dass Benda gelegentlich zu mehr polyphoner Ausgestaltung sich entschloss, wurde schon gesagt: auch hierin weicht er von Graun, der zwar ein bedeutendes Können besass, aber seine Opern recht mangelhaft durcharbeitete,[2]) sehr zu seinem Vorteil ab.

Es wurde schon — namentlich gelegentlich der rätselhaften Dresdner Ariadnepartitur — von mir darauf hingewiesen, wie sehr die melodramatische Technik Bendas mit der Technik des Akkompagnato-Rezitativs der Oper zusammenhängt. Das Wesen dieser Rezitativart besteht bekanntlich gegenüber dem Secco-Rezitativ, das nur den Harmoniewechsel durch Anschlag einfacher Cembalo-Akkorde markiert, darin, dass mehrere Instrumente (ursprünglich ausschliesslich die Streichinstrumente) nicht nur Akkorde während der Rezitation aushalten, sondern auch charakteristische im Takt vorgetragene Zwischenspiele ausführen. Ansätze hierzu finden sich schon in der Venetianer Oper an Stellen, wo z. B. die Stimme eines Orakels spricht und die Violinen Akkorde dazu aushalten.[3]) Als Erfinder des Akkom-

[1]) Mayer-Reinach a. a. O. S. 512.

[2]) Mayer-Reinach, a. a. O. S. 527.

[3]) Vgl. Kretzschmar, Vierteljahrschrift für Musik-Wissenschaft 1892. S. 28.

pagnato gilt jedoch Alessandro Scarlatti, der in der achten Szene des dritten Aktes seiner Oper „Gli Equivoci in Amore ovvero La Rosaura" (1690) von einer Arie in genialer Weise ins Akkompagnato-Rezitativ überspringt.[1]) Seit Scarlatti wurde dann dies Kunstmittel von Italienern und Deutschen, so schon 1697 von Reinhard Keiser[2]) in „Adonis" und von Steffani 1698 in „Atalanta" gebraucht, während die Franzosen, wie J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique (Artikel Récitatif) klagt, sich zwar des „Récitatif accompagné", nicht aber des ausdrucksvolleren „Récitatif obligé" bedienten, eine Unterscheidung zwischen dem nur von gehaltenen Akkorden begleiteten und dem durch ausdrucksvolle Zwischenspiele unterbrochenen Rezitativ, die gewöhnlich nicht gebraucht wurde. Erst durch Gluck, der die Rousseau-sche Rezitativtheorie verwirklichte, wurden die Franzosen mit diesem Kunstmittel vertraut. Den Unterschied zwischen der Wirkung beider Kunstmittel hat Jahn[3]) sehr fein dargestellt angesichts Mozarts durch Benda veranlasster Absicht, das Accompagnato durch melodramatische Behandlung zu ersetzen.[4]) Jahn sagt sehr richtig:

„Bei der Analogie mit dem obligaten Rezitativ ist es ein wesentlicher Unterschied für die musikalische Behandlung, dass dort die selbständigen Instrumentalsätze auch musikalisch miteinander verbunden werden, teils durch das Rezitativ selbst, das immer doch gesungen wird, teils durch die begleitende Harmonie, welche die Übergänge vermittelt, während im Melodram jeder, auch der kleinste Satz von neuem unvermittelt ansetzt. Ferner kann man beim Rezitativ, eben weil es gesungen wird, die leichteren Nuancen der Empfindung durch Tonfall, Rhythmus oder Harmonie herausheben, ohne jedesmal einen Instrumentalsatz einzuschieben. Im Melodram ist das nicht möglich, und um das einzelne zu akzentuieren, muss die zusammenhängende Rede zerstückelt werden; auch ergibt sich daraus fast mit Notwendigkeit der Übelstand, dass die Charakteristik sich an Einzelheiten hängt und sie eben deswegen unverhältnismässig betont."

In dieser feinsinnigen Ausführung übersieht Jahn nur eins: dass nämlich ein Umstand, der vom Standpunkte des absoluten Kunstwertes aus als „Übelstand" erscheint, unter dem Gesichtswinkel der historischen Entwicklung als ausserordentliche Bereicherung der Kunstmittel erscheinen kann, und dies trifft auch hier zu. Zweifellos ist Benda in seinem Streben nach Charakteristik des einzelnen zu weit gegangen, wenn er auch immerhin der Gefahr der Zerstückelung des musikalischen Ausdrucks in höherem

[1]) Die Stelle ist publiziert von Chrysander, Allgemeine musikalische Zeitung XVII, 1882, S. 835 ff. (Die Erfindung des akkompagnierten Rezitativs durch A. Scarlatti.) Vgl. auch den 14. Band „der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung", der indes nur die beiden ersten Akte des Werkes enthält.

[2]) Vgl. W. Kleefeld: „Das Orchester der Hamburger Oper". Sammelbände der I. M. G. I. S. 252.

[3]) Mozart, 3. Auflage V. S. 635.

[4]) Vgl. Kapitel XI vorliegender Arbeit.

Masse als alle seine Nachfolger zu begegnen gewusst hat; aber was er damit für die Ausdrucksfähigkeit der Musik ganz im allgemeinen gewann, ist von hoher Bedeutung für die Folgezeit geworden. Diese kurzen prägnanten Motive bedienen sich, worauf ich schon hingewiesen habe, mit Vorliebe der sogenannten „Tonmalerei", und dass diese — mag man über ihren absoluten Kunstwert denken, wie man mag — in der Verbindung von Musik und Poesie ein unentbehrliches Ausdrucksmittel darstellt, ist gewiss, wenn man nicht gerade jede assoziative Beziehung zwischen Musik und Poesie leugnen will, was ja auch versucht worden ist. Es kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, diese komplizierten ästhetischen Probleme, die einer eingehenden psychologischen Behandlung noch immer harren, lösen zu wollen; bedürfte es doch dazu schon eines Raumes, der dem Umfang dieser Studie mindestens gleichkäme. Hier soll lediglich die historische Bedeutung des Bendaschen Verfahrens klargestellt werden.[1])

Die Geschichte der Tonmalerei, zu der Ed. von Wölfflin[2]) bedeutsame, wenn auch lange nicht erschöpfende Studien veröffentlicht hat, harrt ebenfalls noch umfassender wissenschaftlicher Bearbeitung. Ein kurzer, die Hauptstadien der Entwicklung skizzierender Überblick sei deshalb hier eingeschaltet.

Die Tonmalerei in der christlichen Vokalmusik[3]) erlebte ihre erste Vervollkommnung durch die niederländischen Kontrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts, die bereits die merkwürdigsten Kunststücke damit vollführten. Es braucht wohl nur an Josquin de Près und besonders an die Schlachtenmalereien seines Schülers Jannequin erinnert zu werden;[4]) dass Orlandus Lassus auch in dieser Hinsicht Meister und Vollender der niederländischen Schule war, belegen gar manche ernste und besonders viel heitere Beispiele.[5]) Aus der Vokalmusik der Niederländer und der sich ihnen anschliessenden italienischen Madrigalisten kam die Tonmalerei in die Venezianische Musikschule Gabrieli's,[6]) und dort mag wohl auch zuerst in grösserem Masstabe der Übergang zur instrumentalen Malerei

---

[1]) Das Verdienst, als erster, wenn auch sehr flüchtig darauf hingewiesen zu haben, gebührt Ph. Spitta (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, Artikel Ballade S. 422).

[2]) Sitzungsberichte der phil. u. hist. Klasse der bayr. Akad. d. Wissenschaften II. 1897 S. 221 ff.

[3]) Über Tonmalerei im Altertum vgl. H. Abert, Beilage zur Allgem. Ztg. 1897. No. 267.

[4]) Vgl. Collectio operum musicorum Batavorum ed. Franz Commer, Bd. XII.

[5]) Z. B. das köstliche „Bauer, was trägst im Sack". Eine gute Zusammenstellung von Beispielen gibt Volbach „Neue Zeitschrift für Musik" 1888. No. 13 u. 14. Vgl. die Gesamtausgabe der Lasso'schen Werke, herausgegeben von Haberl und Sandberger (bis jetzt 16 Bände).

[6]) Vgl. Ambros, III. 548.

stattgefunden haben. Von hier gingen jene Bestrebungen einerseits auf die deutschen venezianisch gebildeten Meister (Hans Leo Hasler usw.) und die venezianischen Organisten (Frescobaldi usw.), auf deren deutsche Schüler (Froberger),[1]) schliesslich auf die deutschen und französischen Klavieristen (Kuhnau, Couperin, Joh. Seb. Bach usw.) über, anderseits führte aus eben dieser Quelle Monteverdi der dramatischen Musik zum ersten Male erhöhte Charakteristik zu. Welch ungeheuren Einfluss Monteverdi auf die weitere Entwicklung der dramatischen Musik hatte, braucht hier wohl nicht näher dargelegt zu werden; genug, er und seine Nachfolger Cavalli und Cesti[2]) übten bis auf Gluck und Mozart reichende Wirkungen aus. Aber schon die Hamburger Oper (1678—1738) hatte, beeinflusst von den Venezianern, der Tonmalerei gehuldigt,[3]) und in der französischen Musik des 18. Jahrhunderts hatten bereits Lully, Campra und Rameau, später Philidor und vornehmlich Grétry[4]) in der Oper, daneben ebenfalls die Klavieristen,[5]) wohl auch unter dem Einfluss der englischen Virginalisten,[6]) der Malerei besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Hier knüpfte nun Benda an. Welche seiner Vorgänger und in welchem Masse er sie kannte, lässt sich nicht feststellen; dass er aber sowohl italienische wie französische Anregungen empfing, darf als gewiss gelten; italienische, da er selbst eine Studienreise über die Alpen gemacht hatte; französische, da Grétry's Frühwerke viel in Deutschland gespielt wurden. Doch kommen, was Grétry betrifft, nur sehr wenige Werke, das heisst die vor 1774 geschriebenen, in Betracht. Viel gespielt wurde freilich in Deutschland „Le tableau parlant“ (Paris 1769), eine Oper, die die Schilderung eines Gewitters enthält,[7]) allein eine direkte Beeinflussung lässt sich nicht nachweisen: die Bendaschen Gewitter erscheinen mir viel grossartiger und naturalistischer als das Grétrysche. Etwas primitiv gehaltene Gewittermalereien waren ja damals überhaupt sehr beliebt und namentlich als Organistenkunststücke seit dem 17. Jahrhundert viel geübt, aber wirklich

[1]) Unter den Tokkaten Frescobaldi's befindet sich ein „Capriccio sopra la battaglia.“ Über Frobergers Malereien vgl. Mattheson: vollkommener Kapellmeister 1739. S. 131.

[2]) Vgl. auch A. Heuss: Die Instrumentalstücke des „Orfeo“ (Sammelbände der I. M. G. IV. S. 189 f.), sowie A. Heuss: Die venetianischen Opernsymphonieen (daselbst S. 424 f.) neben der älteren Arbeit Kretzschmars („Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis“, Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, VIII, 1894).

[3]) Vgl. Kleefeld: „Das Orchester der Hamburger Oper“. (Sammelbände der I. M. G. I S. 261 und 288.)

[4]) So malt er in „La Caravane“ das Rollen des Blutes, in „Cephale und Procris“ den Gesang der Vögel, in „Aucassin et Nicolette“ den Lauf des Pferdes usw.; es liessen sich noch zahllose Beispiele aus fast sämtlichen seiner Werke anführen.

[5]) Siehe Farrence: „Trésor des pianistes“, 1861 ff.

[6]) Vgl. Grove: „Dictionary of Music“, Artikel Virginal-Book.

[7]) Vgl. Collection complète des Oeuvres de Grétry IX. Band Partitur S. 86 ff.
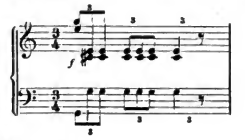
in Mode kamen sie erst durch Benda, der sie allerdings mit grosser Meisterschaft darzustellen vermochte. Ja, Bendas Gewittermalerei war geradezu epochemachend. Und wenn Wölfflin in der schon genannten Studie behauptet: [1])

„Seit Mozarts ‚Idomeneo', und wir dürfen wohl sagen, durch ihn hat die Molltonart Besitz von dem Sturm genommen; ... dass das Jahr 1780 einen Wendepunkt bildet, wird kaum zu bestreiten sein und ebensowenig der persönliche Einfluss von Mozart", —

so können wir dem entgegenhalten, dass Mozart in seinem Idomeneo-Gewitter[2]) nur das Beispiel Bendas, dessen „Ariadne" und „Medea" er eifrig studierte, wie wir noch sehen werden,[3]) nachahmte, umso gewisser, als auch sonst Bendasche Einflüsse gerade in „Idomeneo" schon von Jahn nachgewiesen wurden.[4]) So gebührt Benda, dessen Ariadne-Gewitter in d-moll und dessen Medea-Gewitter in c-moll[5]) steht, jenes Verdienst, und nicht das Jahr 1780, sondern schon das Jahr 1774 bildet den von Wölfflin gekennzeichneten Wendepunkt.
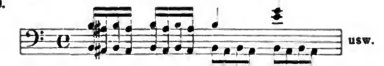
Das Gewittermotiv und das Motiv des Blitzes aus „Ariadne" ist bereits in Notenbeispiel No. 6 und No. 7 mitgeteilt. Hier sei noch auf das Motiv des Sturmes in „Medea":

No. 19.
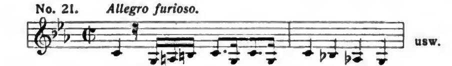


und das „Brüllen des Donners":

No. 20.



verwiesen; im übrigen beruht die Gewitterschilderung daselbst auf folgendem Motiv:

No. 21. *Allegro furioso.*



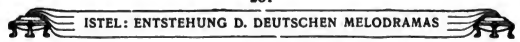
[1]) A. a. O. S. 246f.

[2]) Gesamtausgabe der Werke, Serie 5, Nr. 13 S. 182ff. der Partitur.

[3]) Vgl. Kapitel XI. vorliegender Arbeit.

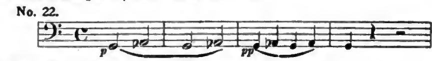
[4]) A. a. O. S. 674.

[5]) Auch hierin ist Mozart Benda gefolgt.
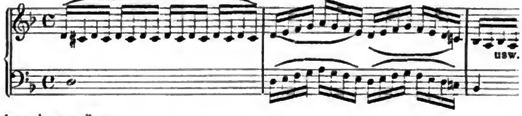


Diesen Bendaschen Motiven gegenüber wirken die Gewitter seiner sämtlichen Nachfolger mit Ausnahme Voglers [1]) schwächlich, wie zwei Beispiele aus Reichardts „Ino", der ferne Donner:

No. 22.



und das nahe Gewitter:
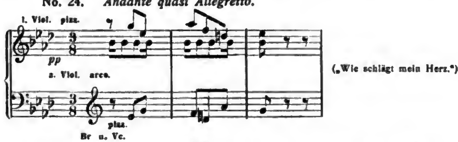
No. 23.



beweisen mögen.
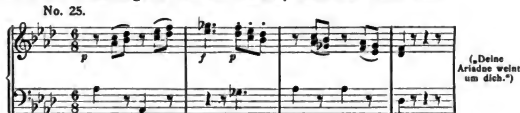
Aus der Fülle der Detailmalerei in „Ariadne" scheint mir besonders beachtenswert die Malerei des Herzklopfens:

No. 24. *Andante quasi Allegretto.*
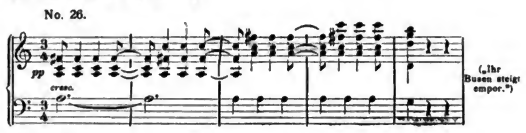


einer der feinsinnigsten Einfälle Bendas; dann das Schluchzen:

No. 25.



und das Wallen des Busens:
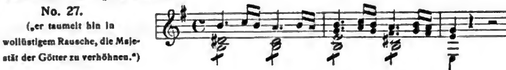
No. 26.



[1]) Vgl. Kapitel X. der vorliegenden Arbeit.
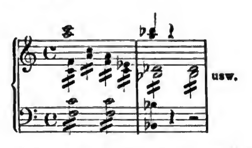
weiterhin das „Taumeln“:

No. 27.
(„er taumelt hin in wollüstigem Rausche, die Majestät der Götter zu verhöhnen.“)
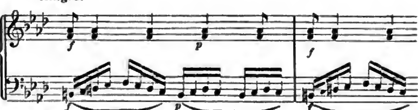


und die „Schauder des Todes“:

No. 28.
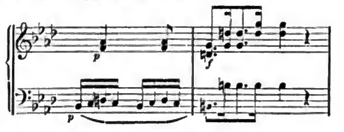


aus der „Medea“, die nicht allzuviel pittoreske Stellen enthält. Von den Naturschilderungen in „Ariadne“ ist wohl das Toben des Meeres am besten gelungen:

No. 29. *Allegro.*
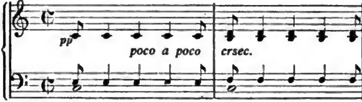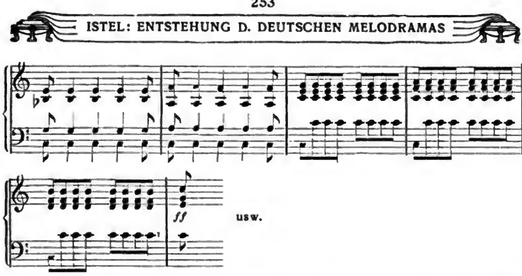


(„Das Meer tobt gegen diesen Felsen.“)



während der „Sonnenaufgang“:

No. 30. *Allegro moderato.*
(„Jetzt steigt die Sonne herauf.“)





der mit dem „Wallen des Busens“ eine merkwürdige Ahnlichkeit hat, etwas dürftig erscheint.

Es ist nun eine merkwürdige historische Wechselwirkung festzustellen: beeinflusst vom Accompagnato-Rezitativ hatte Benda seine melodramatische Technik entwickelt; und als diese ihren Höhepunkt erreicht hatte, wirkte sie wieder zurück auf die Vertiefung eben jenes Kunstmittels, von dem sie ausgegangen. Benda selbst, der sich in einem offenen Schreiben „Über das einfache Rezitativ“ [1]) als leidenschaftlicher Gegner des Seccorezitativs, das er durch den gesprochenen Dialog ersetzt haben will, bekennt, sagt dort:

„Von dem Rezitativ mit Accompagnement, wobei die Musik nicht mehr dunkel und zweideutig spielt, brauche ich Ihnen nichts zu sagen. Der grosse Eindruck, den es bei allen Arten von Singspielen macht, ist bekannt genug.“

Er selbst hatte die Bedeutung des Accompagnement-Rezitativs schon in seiner den beiden akkompagnierten Dramen folgenden Oper „Romeo und Julie“ (25. September 1776, Gotha) bewiesen: die Rezitative der Julie im ersten Akte (Kl. A. S. 2) und des Romeo im 3. Akte (Kl. A. S. 41) beruhen in ihrer gesteigerten Charakteristik durchaus auf der in „Ariadne“ und „Medea“ geübten Technik. Viel wichtiger ist jedoch die Tatsache, dass auch Mozart vom „Idomeneo“ an, beeinflusst von Benda, wie schon Jahn meint,[2]) in den instrumentalen Zwischensätzen des Accompagnato-Rezitativs die dramatische Charakterisierung namentlich durch die ungleich reichere Verwendung des Orchesters mit den verschiedensten Klangfarben viel schärfer ausprägte, wie z. B. das Rezitativ des Oberpriesters im 3. Akt[3]) (siehe Notenbeispiel No. 23) deutlich zeigt. So wirkte denn die von Benda herbeigeführte Steigerung des musikalischen und speziell des

[1]) Cramer, Magazin für Musik, 28. Juli 1783, wieder abgedruckt: Sammelbände der I. M. G. V. S. 611 ff.

[2]) A. a. O. S. 674.

[3]) Partitur der Gesamtausgabe S. 251 ff.

pittoresken Ausdrucks in den Werken seiner grossen Nachfolger, insbesondere Mozarts, Haydns und Beethovens und durch die Vermittlung Zumsteegs selbst auch bei Schubert und Loewe nach: ihnen allen kam die Möglichkeit der Bereicherung und Vertiefung der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel zu Statten. Diese grossartige Entwicklungslinie im einzelnen zu verfolgen, liegt jedoch ausserhalb des Rahmens vorliegender Arbeit.

Erwähnt seien an dieser Stelle noch die zeitgenössischen Schriften, die sich über die Berechtigung der Tonmalerei auslassen. Neben einer englischen Studie von Avison,[1]) die etwas oberflächlich gehalten ist, erscheint ein anonym erschienenes von de Chabanon verfasstes Werk, das Joh. Adam Hiller 1781 deutsch mit Anmerkungen herausgab,[2]) ungleich bedeutsamer. Es kann auch hier nicht unsere Aufgabe sein, die vielfach irrigen Meinungen dieses Autors sowie seines gründlicheren deutschen Nachfolgers J. J. Engel an der Hand der heutigen Psychologie zu klären. Ein rein historisches Referat, das der öfter betonten Beziehungen zu Benda wegen hier am Platze ist, möge einen Überblick über die Ansichten jener Schriftsteller gewähren. Sache des Ästhetikers ist es dann, das hier gegebene Material seiner Wissenschaft fruchtbar zu machen.

Chabanon ist im allgemeinen ein Gegner der Tonmalerei. Für die relativ beste Art musikalischer Nachahmung hält er die musikalischer Dinge, z. B. einer Kriegsmusik, einer Jagdfanfare. Je weiter man sich jedoch hiervon entferne, um so schwächer werde die Nachahmung wegen der Unzulänglichkeit der Mittel, da sie die Komponisten zu abgebrauchten Formeln nötige, z. B. beim Plätschern eines Baches oder beim Vogelgesang, wobei freilich Chabanon die musikalische Schöpferkraft stark unterschätzt. Er meint, statt solcher Äusserlichkeiten solle man lieber die allgemeine Stimmung treffen, die die Naturgegenstände in der menschlichen Seele erregen.

„Es gibt eine Wirkung in der Natur, die die Musik mit ziemlicher Wahrheit nachahmen kann; diese ist das Heulen der tobenden Meereswellen."

Hier fügt der Übersetzer hinzu:

„Benda hat in der ‚Ariadne' diese Nachahmung versucht. Eine andere, die das Bild der aufgehenden Sonne schildert, ist ihm nicht minder geglückt."

Im übrigen verwirft Chabanon die musikalische Malerei sichtbarer Dinge.

Viel tiefer als der Engländer Avison und der Franzose de Chabanon fasst der Deutsche J. J. Engel, den wir als einen der Miturheber der „Medea" bereits kennen lernten, das Problem an in einer kleinen, Reichardt

[1]) Deutsch als „Versuch über den Musikalischen Ausdruck" 1775.

[2]) „Über die Musik und deren Wirkungen".

gewidmeten und 1780 geschriebenen Studie „Über die musikalische Malerei“.[1])

Engel stellt zunächst die Frage:

I. Was heisst Malen?

Der Dichter, so meint er, malt (im engeren Sinne), je mehr er die bloss willkürlich verabredeten Lautzeichen der Sprache den natürlichen Zeichen nähert. Das Wort „Löwe“ erweckt bloss eine Vorstellung in meinem Verstande, das Gemälde eines Löwen hingegen stellt das sichtbare Phänomen wirklich vor die Augen. Das Wort „Brüllen“ hat bereits etwas Malerisches, der Bendasche Ausdruck in der „Ariadne“ ist die vollständige Malerei des Brüllens ...[2])

Die Töne der Musik sind keine willkürlichen Zeichen: sie tun ihre Wirkung nicht durch etwas, das durch sie ausgedrückt würde, sondern durch sich selbst als solche oder vielmehr durch bestimmte Eindrücke auf unser Gehör. So kann der Komponist durch Töne, als durch natürliche Zeichen, Vorstellungen anderer, verwandter Gegenstände erwecken. Will er durch sie diese Gegenstände ähnlich, wie es der Maler mittels seiner Farben zu tun vermag, andeuten, dann muss er seine Töne dem anzudeutenden Gegenstande selbst möglichst anähnlichen.

„Vollständig kann die Malerei natürlich nur dann sein, wenn der Gegenstand selbst hörbar ist und sich mit abgemessenem Ton und Rhythmus verträgt“.

D. h. wohl, wenn er sich musikalisch stilisieren lässt, wie etwa das Rauschen des Windes, das Murmeln des Baches usw. Unvollständig wird jedoch die musikalische Malerei, meint Engel:

a) wenn Sichtbares mit Hörbarem verknüpft ist. In diesem Falle muss sich der Komponist auf die Nachahmung des Hörbaren beschränken, erreicht aber doch die Vorstellung des Ganzen. Als Beispiele führt Engel die Schlachten- und Gewittermalerei an;

b) wenn der Gegenstand gar nichts Hörbares enthält und also eine Malerei nur durch Analogie möglich ist. So ist z. B. die Wahrnehmungstätigkeit der Grade der Geschwindigkeit sowohl dem Gesichte, wie dem Gehöre eigen. Will man z. B. den Lauf der Atalante malen, so kann dies annähernd durch eine rasche Folge von Tönen geschehen. Lassen sich hörbare Momente (z. B. das Keuchen) damit vereinigen, so wird die Malerei vollständig. Immerhin bedarf jedoch diese Art der Nachahmung, um verständlich zu sein, des Wortes und, setzen wir hinzu, der mimischen Gebärde;

c) wenn der Gegenstand als solcher weder ganz, noch teilweise gemalt, sondern lediglich der durch ihn in der Psyche hervorgerufene Eindruck wiedergegeben wird. Dieses Gebiet ist das weiteste, vermöge der unendlichen Fähigkeit der Musik, seelische Erlebnisse auszudrücken.

Engel hält diese Art der Malerei auch für die bessere und empfiehlt, mehr den Eindruck eines Gewitters auf die Psyche des Beobachters, als die äusseren Erscheinungen des Gewitters zu malen.

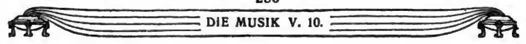
II. Welche Mittel hat die Musik zum Malen?

Engel antwortet darauf:

a) Wahl des Tongeschlechts; b) Wahl der Tonart; c) Art der Rhythmik; d) Art

[1]) J. J. Engel, Schriften, Berlin 1802. IV. S. 297 ff.

[2]) Vgl. Notenbeispiel No. 2 und 3 dieser Arbeit.



der Melodieführung (wobei natürlich die Tonhöhe mit inbegriffen zu denken ist); e) die Harmonik; f) die Klangfarbe; g) die dynamischen Schattierungen.

Weiterhin weist Engel hin auf den

III. Unterschied zwischen absoluter und angewandter Musik,

und er meint, es sei in diesen beiden Gattungen wohl zu unterscheiden, wie weit man in der Malerei gehen dürfe. Man nehme ein Bendasches Duodram ohne die Rollen, bloss vom Orchester ausgeführt; „was würden Sie in dem, nach dem feinsten Geschmack und der richtigsten Beurteilung geschriebenen Stücke zu hören glauben? Ganz gewiss die wilden Phantasieen eines Fieberkranken. Warum dies aber? Offenbar, weil die Folge von Ideen oder Begebenheiten, aus welcher allein die Folge der Empfindungen konnte begriffen werden, aus dem Ganzen weggenommen worden."

Endlich warnt Engel davor, dass

„der Singkomponist wider den Ausdruck male. Denn dass er gemalt hat, ist an sich noch kein Fehler; er kann es und darf es; nur dann wird ein Fehler, wenn er das Unrechte oder am unrechten Orte malt."

Zum Schluss behandelt Engel noch die Frage:

IV. Was ist nicht zu malen?

1. „Wenn an dem zu malenden Objekt, zum Beispiel dem Begriff ‚das Meer', verschiedene malbare Prädikate sich finden, so darf nur das in den jeweiligen Ideenkreis Passende gemalt werden." Damit meint Engel wohl, man darf, wenn nur von der Erhabenheit des Meeres die Rede ist, nicht auch das Rauschen oder etwa das Leuchten des Meeres malen.

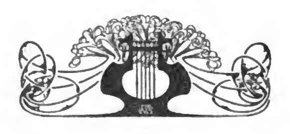
2. „Malerische Beiwerte dürfen, auch wenn sie noch so sehr zum Malen verlocken, nicht ausgemalt werden, wenn ihre Wirkung nur schmückend und nicht wesentlich in dem Zusammenhang ist;" überhaupt soll genau erwogen werden, wieweit man sich in das Malen von Einzelheiten einlassen darf.

3. „Am schlimmsten wäre es, wenn man sich an das Wort statt an den Sinn hielte und Vorstellungen ausmalte, die in der Rede verneint sind."

4. „Die Malerei, die in der Begleitung grössere Freiheiten hat, soll nie die Stimmung des Ganzen zerstören."

Hiermit sind die Hauptpunkte der Engelschen Studie wiedergegeben, die zweifellos eine der bedeutsamsten musikästhetischen Schriften ihrer Epoche darstellt, als solche aber bisher meines Wissens noch gar nicht gewürdigt wurde.

Fortsetzung folgt





BÜCHER

61. **Philip H. Goepp: Symphonies and their meaning.** 5th ed. Verlag: J. B. Lippincott & Co., Philadelphia und London 1903.

Nach einleitenden Bemerkungen, die auch das Wesen der Symphonie streifen, bespricht Goepp einige klassische und romantische Symphonieen. Bespricht, d. h. er macht allgemeine Bemerkungen, die die Werke charakterisieren sollen, führt einige Themen an, geht aber einer sorgfältigen technisch-ästhetischen Analyse aus dem Wege. Wenn er im Vorwort sagt, sein Buch bedeute einen Gegensatz zu den landläufigen, indem es nur wenig vom Leben der Meister, von der Zeit der Entstehung der einzelnen Werke usw. mitteile, und wenn demgemäss Goepp die Werke, die er bespricht, als etwas für sich dastehendes, das keiner fortgesetzten Bezugnahme auf Leben und Wesen ihrer Schöpfer beansprucht, behandeln zu können meint, so irrt er. Mensch und Künstler sind, soweit die wahrhaft Grossen in Betracht kommen, die eigenes zu sagen hatten und haben, eines; der eine ist vom anderen nicht zu trennen, und in der Kunst zeigt sich die menschliche Art im vergeistigten Niederschlage. Keinem Menschen wird es einfallen können zu verlangen, derartige Werke, die Analysen oder Surrogate dafür bieten, sollten nun jedesmal, ehe sie einem Komponisten in einzelnen seiner Werke nahe treten, seine vollständige Biographie bringen; aber das essentielle aus ihr, das für den Menschen entscheidende aus seinem Leben müssen sie ebenso betonen, wie sie den Versuch seiner Charakteristik geben sollten. Das ist freilich eine unendlich schwere Aufgabe, in 3 bis 4 Sätzen wirklich etwas derartiges zu sagen, das erschöpfend und objektiv wahr ist. Aber es lässt sich, will man die Eigenarten der Komponisten, wie sie in den einzelnen Werken erscheinen, erkennen und andere erkennen lehren, nun einmal nicht vermeiden. Ich erkenne gern an, dass Goepp viel Lust und Liebe auf seine Aufgabe verwendet hat, dass das Buch viele hübsche und treffende Bemerkungen enthält, die den gebildeten und sachverständigen Mann verraten und ich nehme auch an, dass es in den Kreisen, für die es bestimmt ist, gutes tut, getan hat und tun wird. Ferner bemerke ich ausdrücklich, dass Goepp sich von der üblichen Art ästhetischen Schwadronierens fern hält, nicht mit törichten Bildern spielt und philosophische Tiefsinnigkeiten oder das, was sich dafür ausgibt, unterlässt. Gleichwohl kann ich das Buch zum mindesten für gebildete deutsche Leser nicht empfehlen. Ich habe die Gründe oben dargelegt. In Deutschland ist zuweilen der Versuch ähnlicher Arbeiten gemacht worden: man hat kleine „Führer", die zuerst allein herausgegeben wurden, später in einem Bande zusammengestellt und damit etwas einen Meister und seine Art erschöpfend Charakterisierendes zu bieten vermeint. Das ist nicht der Fall. Besser *ein* Werk ordentlich analysieren als an einem Dutzend herumstochern! Wie Symphonieen nach den geschichtlichen Bedingungen ihres Seins, nach der technischen und ästhetischen Seite hin zu analysieren sind, das hat uns Sir *George Grove* in seinem Werk über Beethovens Symphonieen unübertrefflich gezeigt. Mit ihm kann sich *Goepps* Arbeit, ich sage es mit Bedauern, nicht messen. Goepp hat dem ersten einen zweiten Band folgen lassen (Philadelphia, ebenda 1902). Er bespricht hier die Es-dur Symphonie Mozarts, die 1., 2., 4., 8., 6. und 9. Beethovens in der angegebenen

Reihenfolge, sodann Werke von Schumann, Mendelssohn, Raff, Brahms, Liszt, Tschaikowsky, Strauss, Berlioz, Gade, Goetz, Gilchrist und Goldmark. Bunt genug sieht es also aus: eine Sammlung von Führern. Fast hat es den Anschein, als ob der Zufall die Werke in der angegebenen Folge zusammengetragen hätte. Derlei tut uns wahrlich nicht not. Am Ende liesse sich durch Umstellung, Bearbeitung und Ergänzung der Kapitel beider Bände in einer folgenden Auflage etwas Brauchbareres schaffen.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

62. **William Townsend:** „Balance of Arm" in piano technique. Verlag: Bosworth & Co., London.

Ein Leitfaden, der zu den besten gehört, die die jüngste Entwicklung der modernen Technik gezeitigt hat. Schon der Titel besagt, dass der Inhalt des Werkes identisch ist mit denjenigen Bestrebungen, die wir selber im Gegensatz zu den verrotteten Anschauungen der landläufigen akademischen und konservatoristischen Institutspädagogik vertreten und durchzusetzen uns bemüht haben. Kapitel 1 enthält eine gute Darstellung des Gewichtspiels. „Schwere" und „Elastizität", als die Grundlagen der Technik, werden richtig eingeschätzt. Der aktive Fingerhub wird zwar nicht beseitigt. Im Gegenteil wird in Abschnitt 22 behauptet: „The greater the height to which the finger is raised, the greater the appearance of independence" etc ... Jedoch ist die Gegnerschaft allen „Schlagens", „Klopfens", „Stossens" klar ausgesprochen. Zunächst kennt Verfasser den dauernden Kontakt: „In a push, the finger must touch or feel the key before beginning downward motion." Der ausreichende Ersatz der Spielbelastung findet durch die Worte seine Bestätigung: „The balanced arm of the player is all that is needed to keep down either one key or more." Der bis auf den heutigen Tag den Meisten noch unklare Begriff der sog. „Unabhängigkeit der Finger" ist von Townsend auf die einfachste und natürlichste Weise fest bestimmt worden: „whenever any finger is raised, true independence is already lost; and that a real independence of finger can exist only when the balance of the arm is in use." Das ist klar und deutlich. Ebenso ist die „Fühlung", die Inferiorität der alten Fingerschlagmanier in tonaler Beziehung sowie die Handgelenkschwingung glücklich erkannt. Abschnitt 57 enthält die Schwungbewegung des ganzen Armes als Grundlage der Technik: „the weight of the hand and arm is swinging." Gegen Ende enttäuscht das Buch. Die legato-Funktion ist nicht erfasst. Die Unterarmrollung fehlt gänzlich. Ebenso die Vibrationsmomente. Ganz verkehrt und unhaltbar ist der Untersatzbegriff und die völlig zwecklose Daumenaktion. In letzteren beiden Punkten hat der Engländer Tobias Matthay weit besseres geleistet. Im ganzen ist die Arbeit jedoch einer deutschen Übersetzung wert, da sie „leider" die hier zulande üblichen technischen „Schulen" und „Leitfäden" um ein Erkleckliches übertrifft.

Rudolf M. Breithaupt

MUSIKALIEN

63. **Chansons populaires des provinces belges.** Introduction, Harmonisations et Notes par E. Closson. Verlag: Schott frères, Brüssel.

Eine wirkliche Festgabe ist es, die E. Closson mit dem vorliegenden Werke seinen Landsleuten gelegentlich der Feier der 75jährigen Unabhängigkeitserklärung Belgiens entgegenbringt: eine Gabe, die um so willkommner erscheint, als sie sich an das gesamte Volk richtet und ihm zum ersten Male zum praktischen Gebrauch eine allgemeine Sammlung von 206 der schönsten Volkslieder übergibt. Teilsammlungen aus den einzelnen Provinzen, mehr oder weniger wertvoll, waren schon seit ca. 50 Jahren erschienen — doch es galt zu sichten, zu vergleichen und alle Genres zu berücksichtigen. — Dass ein

Volk mit so bedeutender politischer und künstlerischer Vergangenheit wie das belgische zu allen Zeiten seine Gefühle im Lied zum Ausdruck gebracht, ist ja eigentlich natürlich — aber erstaunlich bleibt doch die enorme Zahl der Lieder, die allenthalben im Volke leben und deren eine grosse Zahl überhaupt noch nicht notiert ist. Es wäre höchste Zeit, das Versäumte bald nachzuholen! Wie E. Closson in seiner von wissenschaftlichen Studien und grosser Gründlichkeit zeugenden Einleitung erzählt, hat allein der katholische Priester J. Bols in einem engen Umkreise dem Volke mehrere Hundert Lieder abgelauscht und niedergeschrieben. Das Aufschreiben eines Liedes, aus ungeübtem Volksmunde vernommen, verlangt einen guten Musiker, der Land und Leute genau kennt und sich keine Mühe verdriessen lässt, die vielen Varianten in Text und Musik zu vergleichen, fehlerhafte Rhythmen und zweifelhafte Intonationen richtig zu stellen. Daher sind auch nur wenige dazu erkoren. Aber auch die Harmonisierung der gegebenen Melodieen, die hier E. Closson bis auf wenige Ausnahmen selbst besorgt hat, verlangt viel Feingefühl, um sie dem Charakter der Lieder und der Zeit ihrer Entstehung anzupassen. Die Art und Weise wie Closson dies getan, und wie er zu jedem Lied Anmerkungen über Ursprung, Inhalt und besondere Eigentümlichkeiten gibt, kann nur gelobt werden. — Gemäss der zweifachen Landessprache teilen sich die belgischen Volkslieder in flämische und wallonische. Die Flamen, ihrem Namen und ihrer Sprache nach Germanen, haben ein uns Deutschen verwandtes tiefes Gefühlsleben, das sich auch in Text und Musik ihrer Lieder wiederspiegelt. Die Wallonen, von lebhafterem Charakter, leichtlebig, witzig und sarkastisch, ähneln den Franzosen, wie auch ihre Sprache ein französischer Dialekt ist. Musikalisch erscheint das flämische Lied bedeutender, das sich auch, obgleich auf sehr entfernte Zeiten zurückgreifend, in seiner Grundfassung — dank einer genaueren Originalaufzeichnung — am reinsten erhalten hat. Dagegen ist das wallonische im Laufe der Zeit vom Volke vielfach verändert, ja oft ganz neu gestaltet worden, hat aber dadurch an Charakteristik gewonnen. Viele der flämischen Lieder stammen noch aus dem Mittelalter und haben dadurch einen besonderen Reiz, dass sie in den alten Kirchentönen (mit Vorliebe aeolisch und ionisch) komponiert sind. — Die Sammlung ist eingeteilt in Vaterländische, Lokale, Religiöse und Gelegenheitslieder, Balladen, Komische, Handwerker-, Tanz- und Kinderlieder. Unter den wallonischen Tanzliedern sind die sog. Crâmignons besonders zu erwähnen. Sie werden in der Provinz Lüttich zu Hunderten gesungen: die Tanzenden bilden eine Kette und folgen laufend und springend, Solo und Chor singend dem Führer, der sie durch Haus, Garten und Strasse führt. Dass unter den modernen Komponisten Belgiens das Volkslied immer weiter schöne Früchte zeitigt, beweisen am besten die Flamen Peter Benoit und Jan Blockx, deren tief empfundene Lieder in Volk und Schule mit Begeisterung gesungen werden. Auch des ersteren grossartige Oratorien und Kantaten und des letzteren Opern basieren auf Volksmelodieen und verdanken ihnen einen guten Teil ihrer Popularität. Das Werk von Closson, das der rührige Verlag von Schott frères (Otto Junne) in würdiger Ausstattung herausgegeben hat, kann mit gutem Gewissen allen sich für Volksgesang Interessierenden warm empfohlen werden und sollte in keiner grösseren Bibliothek fehlen.

Felix Weicker

64. **Oskar Fried:** Adagio und Scherzo für Blasinstrumente, zwei Harfen und Pauken. op. 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Oskar Fried hat vor einiger Zeit mit seinem „Trunknen Lied“ in Berlin ein Aufsehen erregt, dessen Berechtigung die nicht wohl zu beurteilen vermögen, die jenes Werk noch nicht kennen lernen konnten. Gewiss hat es aber dieser grosse Berliner Erfolg bewirkt, dass nun auch andere, früher geschriebene Kompositionen Frieds an die Öffentlichkeit gelangt sind. Zu ihnen gehört das Adagio und Scherzo für Blasinstru-

mente, dem man ausser dem Vorzug klangvoller Instrumentation nicht viel Gutes nachrühmen kann. Die thematische Erfindung ist ungemein dürftig, und die Pfade, auf denen sich die musikalische Ausdruckssprache, in Sonderheit die Harmonik bewegt, sind nichts weniger als neu. Zweifellos repräsentiert das Werk eine Stufe des Friedschen Schaffens, die der ohne Frage talentierte Künstler längst hinter sich hat.

65. **Franz Schubert**: Szene im Dom aus Goethes Faust für zwei Solostimmen und Chor mit Klavierbegleitung. Mit Orchesterbegleitung eingerichtet von Ernst Naumann. — Des Tages Weihe. Festhymne für vier Singstimmen mit Klavier, Violine und Violoncell. op. 146. Für Soli, Chor und kleines Orchester bearbeitet von Ernst Naumann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein mehr biographisch als musikalisch bedeutsames Werk aus Schuberts Frühzeit und eine zwar spätere, aber auch nicht gerade sonderlich hervorragende Gelegenheitskomposition hat Ernst Naumann mit einer anspruchslosen, gut klingenden Orchestrierung versehen, die sich hören lassen kann. Rudolf Louis

66. **Max Reger**: Siebzehn Lieder op. 70. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Max Reger ist der Musikheld des Tages. In allen Musikblättern widerhallt sein Lob. Und seine Orgel-, Kammer-, Klavier- und Orchesterwerke haben manchen Musiker trotz anfänglichen Sträubens als Emanation einer herben, aber eigenen Natur bekehrt. Auch ich glaube zu diesem Teil seines überreichen Schaffens ein Verhältnis mir erobert zu haben, stehe aber Regers Liedern grösstenteils ablehnend gegenüber. So auch diesen. Es sind Musizierlieder, die an Sänger und Spieler ganz enorme technische Anforderungen stellen. Aber nicht das ist das Fatale, dass diese Lieder mit ihren Schwierigkeiten weit über das Können selbst eines tüchtigen Pianisten hinausgehen, sondern dass sie an den Stellen, die sich normal bewältigen lassen, so wenig bedeutend erscheinen. Es fehlt nicht an Stimmung und harmonischen Finessen, wohl aber an überzeugenden Einfällen, an Inspiration. Regers Anhänger behaupten zwar, man dürfe diese Schwierigkeiten gar nicht merken, der Klaviersatz dürfe neben der Singstimme gar nicht auffallen. Gut. Aber wozu dann ein so kompliziertes Gebilde überhaupt schreiben, wozu diese Schwierigkeit ohne Ursache und Wirkung? Soll man die Lieder vor allem nach den Gesangstimmen beurteilen, so müssten diese Stimmen doch viel mehr Ausdruck, Reiz und Charakteristik haben, als ihnen tatsächlich innewohnt. Diese ästhetischen Bedenken scheinen mir schwerwiegend genug, um ernstlich zu bezweifeln, dass Reger, der schon durch die Wahl der Texte wenig Sinn für dichterische Werte verrät, für die Entwicklung des deutschen Liedes von höherer Bedeutung werden könnte. Non credo. Dr. Richard Batka

67. **G. A. Fano**: Sonate in d-moll für Pianoforte und Violoncell. op. 7. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Verfasser hat sich mit dieser Sonate auf ein recht undankbares Gebiet begeben. Nur sehr vereinzelten Tonsetzern ist es gelungen, darin etwas von bleibendem Werte zu leisten, da gerade das Violoncell infolge seines melancholischen Charakters der Phantasie des Komponisten sehr energischen Widerstand bietet. Wie so viele moderne Werke lässt auch diese Sonate vor allem Themen vermissen, die für Verarbeitung geeignet und gleichzeitig schön sind. Dann wechseln Takt und Rhythmus so unaufhörlich, dass man sich vergebens nach einem wohltuenden Ruhepunkt umsieht. Die Sonate besteht aus vier Sätzen, von denen mich nur der dritte (allegretto con variazioni) teilweise befriedigte. Im Zusammenspiel gibt es in rhythmischer Hinsicht harte Nüsse zu knacken. In technischer Hinsicht ist das Werk wenig schwierig. Arthur Laser



REVUE DER REVUEEN

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1905, No. 10—12. — Aus Einsendungen zusammengestellt ist der Artikel: „Die Wagnerfestspiele in München". Auch dort schon, wie in Bayreuth besteht der grössere Teil des Festspielpublikums aus Amerikanern; das Protzentum herrscht vor. „Hoffen wir im Interesse der guten Sache, dass sich alle Faktoren verstehen, um endlich das zu erwerben, was Richard Wagner wollte: Die Bühnenweihe." — „Baldurs Tod von Kistler in Düsseldorf." Das Werk, das bei der Uraufführung einen gewissen Erfolg zu verzeichnen hatte, wird eingehend besprochen. Eine „Kritik der Kritik" wendet sich gegen die sehr abfällige Beurteilung, die die Oper durch viele Pressorgane erfahren hat.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 50—52; 1906, No. 1. — Paul Pfitzner bespricht die Uraufführung der „Salome". Als Strauss' „Feuersnot" aufgeführt wurde, glaubte jeder, die „letzte Grenze des Möglichen" erreicht zu sehen. Dennoch mutet die „Feuersnot" gegenüber der „Salome" wie ein „Kinderspiel" an. Von den vielen „ungeahnten" Instrumentaleffekten sei einer genannt: „um einen unheimlichen Laut zu erzeugen, kurz bevor das Haupt des Johannes fällt, lässt Strauss die Saiten der Kontrabässe nicht mit dem Finger der Linken niederdrücken, sondern mit zwei Fingerspitzen umfassen [!], wodurch ein Ton erzeugt wird, den man sich zunächst gar nicht erklären kann. — Das Orchester spielt einmal B-dur, Salome singt aber ausgeprägt in H-dur . . . Die Kammermusiker wissen selbst oft nicht, ob sie falsch oder richtig spielen!" Verfasser hält die Aufführung eines Werkes von so perversem Sinnenkitzel für ein Zeichen bedrohlichster Dekadenz. Strauss selbst und in ihm die neuere Musik dürfte damit an der Grenze angelangt sein, „wo die ausgesuchte Hässlichkeit grellster Disharmonieen als Sport betrieben und alles, was bisher als abgeklärt, beruhigend und künstlerisch erhebend galt, aufgegeben und geopfert wird". — Ferner: Assia Spiro-Rombro: „Einige Vorschläge für die Aufführungen Mozartscher Opern" (Schluss). — „Ein neuer, bisher unveröffentlichter Schluss zu R. Wagners ‚Beethoven'," mit erläuterndem Nachwort von Hans von Wolzogen.

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, No. 1. — Paul Zschorlich: „Richard Strauss und das Publikum", Bemerkungen über „Salome". Wenn es jetzt auch zum guten Ton gehöre, für Strauss zu sein, so werden doch viele, die die „Salome" einmal zu hören Gelegenheit finden, dem Verfasser beipflichten, der seine Abhandlung mit den Worten schliesst: „Die Weise fand ich neu und auch verwirrt."

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1905, 16. Dez. — Fred. Blesset: „Etude sur la Mesure". Verfasser wünscht statt der bisher üblichen Benennung des Zeitmasses rein mathematische Zahlenwerte eingeführt zu sehen. Er hält dies für eine grosse Vereinfachung und Erleichterung, besonders für denjenigen, der sich mit Mathematik beschäftigt hat. — „Les élèves qui apprennent la musique à lécole n'y apprennent-ils pas l'arithmétique? Ils savent donc bien ce que c'est qu'une fraction". Anstatt „deux quarts" solle man „de deux quatre" sagen usw.

DIE SKIZZE (Berlin) 1905, No. 35. — Adolph Kohut schreibt über die Geliebte

Franz Liszts, zum hundertsten Geburtstage der Gräfin „Marie d'Agoult". Verfasser bespricht eingehend die literarische Tätigkeit der Gräfin unter dem Pseudonym „Daniel Stern" und ihr Verhältnis zu Franz Liszt. Zur Kenntis ihrer originellen Welt- und Lebensanschauung werden einige Aussprüche wiedergegeben.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln) VII. Jahrg., No. 1. — Die bekannte Zeitschrift, die ihren VII. Jahrgang mit einer umfangreichen Nummer beginnt, erscheint jetzt wöchentlich mit einer vierzehntägigen Musikbeilage. — Dr. P. L. schreibt über Beethovens äussere Erscheinung, nach dem Buche des bekannten Beethovenforschers Th. von Frimmel: „Wie sah Beethoven aus?" — Franz Dubitzky veröffentlicht eine vergleichende Studie über: „Kennst du das Land" in der Vertonung unserer Meister.

ZENEVILÁG (Budapest) 1905, No. 47—48. — Interessant ist der Artikel Ságody Otmár's über „Die metrischen Eigenschaften in der ungarischen Musik". — Ferner eine Studie: „Die Frau und die Musik im Zeitalter der Renaissance".

MUSIKLITERARISCHE BLÄTTER 1905, Oktober-Nummer. — Edmund von der Pianitz feiert in einem Aufsatz: „Ein Apostel des Wohlklangs" den Ton- und Wortdichter August Ludwig. Er gehört zu denen, die sich aus dem Gedränge zurückgezogen haben, die der Schönheit auf still entlegenen Altären opfern. Wie Schubert ergeht er sich im „Natürlich-Lieblichen, Idyllischen, Graziösen". Weise Beschränkung, Klarheit und Natürlichkeit walten in seiner Kunst. „Mit seinem Schaffen gehört uns ein Stück Zukunft, in ihm empfangen wir stets ein Stück Schönheit, stets einen Anteil an Glück."

PRAGER TAGBLATT 1905, No. 335. — Richard Batka bespricht in einem interessanten Essay „Klavier-Spielmaschinen." Verfasser führt aus, dass Männer wie Richard Strauss, d'Albert, Weingartner, Ansorge, Nikisch usw. mit begeisterten Urteilen für die modernen Spielapparate eintreten, die es jedem ermöglichen sollen, „die schwierigsten Klavierstücke mit der Geläufigkeit eines Virtuosen zu spielen." Trotz dieser grossartigen Perspektive muss bedacht werden, dass der Spielapparat das Tonstück nur mit unabänderlicher Gleichmässigkeit reproduziert. Es fehlt das Wichtigste: die Persönlichkeit des Künstlers.

SCHLESISCHE ZEITUNG (Breslau) 1906, 3. Januar. — Dr. Dembski veröffentlicht eine Erinnerung an Henriette Sontag: „Gräfin und Sängerin."

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, 1. Januar. — „Heinrich Dorn in Leipzig", ein Erinnerungsblatt für den als Komponist, Kapellmeister und Kritiker einst vielgenannten Musiker von Otto Dorn.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) VIII. Jahrgang, Heft 1. — Einen lesenswerten Artikel „Gitarre und Volkslied" bringt E. Lucerna. Es sei zu wünschen, dass die Gitarre im musikliebenden deutschen Bürgerhause zur Begleitung des Gesanges wieder mehr gepflegt werde. Denn dadurch, dass der Singende selbst begleiten kann, wird eine „aussergewöhnlich einheitliche Kunstleistung" erzielt. Auch das im Absterben begriffene Volkslied würde wieder neu belebt werden. — Ferner E. K. Blümml: „Kinderlieder und Reime aus Wien und Niederösterreich."

NEUES WIENER TAGBLATT 1906, 8. Januar. — Hans von Gumppenberg behandelt eingehend „Die Opernfrage". Das moderne „Höhendrama", seit Jahren Gegenstand zahlloser Abhandlungen, sei kein „theoretisches Problem", sondern eine „Schicksalsfrage". Eine „hohe, dichterische Begabung" allein vermöge es zu lösen. Bei der entsprechenden musikalischen Frage dagegen dürften bei der „grösseren

technischen Gebundenheit der Musik" theoretische Feststellungen notwendig sein. ... Die Ansicht, Wagner müsse „überwunden" werden und der Ruf „Mehr Mozart" sei die „Parole" der Jetztzeit. Muss Wagner wirklich schon „überwunden" werden, so kann es nicht mit Altem, nur mit Neuem geschehen. Doch das „Grosse, das Allgemeingiltige des Wagnerschen Dramas ist noch nicht ‚überwunden'; überwunden ist nur die unfruchtbare Nachäffung seiner persönlichen Schwächen und Besonderheiten."

VOSSISCHE ZEITUNG 1905, 16. Dezember. — Irene Wild veröffentlicht zum 135. Geburtstag Beethovens eine hübsche Skizze über „Das Beethovenhaus in Bonn".

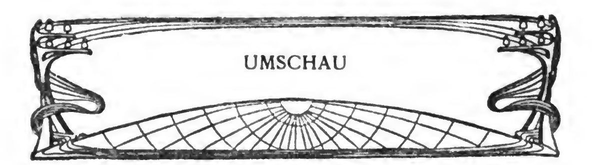
RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG 1905, 12. Dezember. — „Die komische Oper" von Carl Hagemann. Verfasser schildert die komische Oper der Franzosen, die schon „als Genre ohne Zweifel das beste ist, was die alte Oper überhaupt hervorgebracht hat". Es sei unserem deutschen Theater dringend anzuempfehlen, die Pariser komische Oper zum Vorbild zu nehmen.

THE ACADEMY (London) 1906, No. 1756/58. — Ilich Tschaikovski: „Life and letters of Peter Ilich Tschaikovski", in das Englische übersetzt von Rosa Newmarch. Der mit E. unterzeichnete Artikel gibt an der Hand des Buches interessante Aufschlüsse über Tschaikowsky's Charakter und die Methodik seiner Komposition. Interessant sind einige Zitate aus einem Briefe an seine „mysterious benefactress", Nadehda Filaretovna von Meck: „... I begin a composition with the intention of introducing some folk-melody into it. As to this national element in my work, its affinities with my melodies and harmonies proceed from my having spent my childhood in the country. J am passionately fond of the national element in all its varied expression." — In dem Artikel „Christmas-music" (H. C. C.) wird ein interessanter Vergleich zwischen Händel und Bach durchgeführt. Verfasser weist zunächst darauf hin, wie die öffentliche Meinung in England lange Zeit irrtümlicher Weise von der Ansicht beherrscht war, Händel sei „the greatest musician" der Welt gewesen, und folglich Bach viel geringeren Grades. — Nach einem Vergleich des „Messias" mit der „Weihnachtsmesse" sagt Verfasser: „Handel's was the realistic or dramatic method, Bachs method one may call the descriptive one. — Bach is the father of the ‚absolute' music, Handel at any rate laid the foundations for the ‚programme' music." — Von demselben Autor: „The Overture".

FRANKFURTER ZEITUNG 1905, No. 361; 1906, No. 2, 3, 8. — Einen sehr interessanten und lesenswerten Aufsatz „Mozarts Operntexte" veröffentlicht Hermann Cohen. Verfasser würdigt eingehend Mozart als „Dramatiker der Oper". Die Individualität Mozarts als Opernkomponist beruhe nicht nur in der „ewigen Wunderwelt seiner Musik" sondern auf seiner „Genialität als Dramatiker". — Paul Wohlfeil schreibt über die „Gräfin d'Agoult", zur Erinnerung an ihren 100. Geburtstag.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 420. — D. C. Parker vergleicht „Wagner and Carlyle" und findet „the most striking similarity" in der „French Revolution" und „the Nibelung's Ring". — Originell ist der Artikel „Bell Music."

Da die „Revue der Revueen" jetzt in der Redaktion bearbeitet wird, können nur diejenigen Zeitschriften berücksichtigt werden, die der Redaktion von den Verlegern regelmässig zugesandt werden.



NEUE OPERN

Franz Höfer: „Sarema", eine zweiaktige Oper, Text von Rudolf von Gottschall nach seinem dramatischen Gedicht „Die Rose vom Kaukasus", soll Mitte Februar am Stadttheater in Regensburg ihre Uraufführung erleben.

Legrand Hovland: „Jova", eine grosse in Californien spielende Oper, Libretto von Heinrich von Poschinger.

Julius Stern: „Narziss Rameau" wurde von der Direktion des Breslauer Stadttheaters zur Uraufführung erworben.

J. B. Zerlett: „Die Strandhexe", Text von Hermann von Bequignolles, ging am 21. Januar am Hoftheater in Neu-Strelitz in Szene.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Alexandrien: Gemma Bellincioni brachte eine Oper „La Dogaressa" von Sinadino, deren Hauptrolle sie spielte, zur ersten Aufführung.

Bayreuth: Festspiele 1906. Der erste Ringzyklus untersteht dem musikalischen Kommando Hans Richters, während der zweite, wie bisher üblich, von Siegfried Wagner geleitet wird. Das „Tristan"-Orchester findet in Felix Mottl seinen Führer, während Dr. Muck, wie bisher, den „Parsifal" dirigiert. Hofkapellmeister Balling und Beidler werden an einigen Abenden stellvertretend tätig sein.

Bordeaux: Anfang Januar ging das einaktige Musikdrama „L'Anniversaire", Text von Ferval und Harold, Musik von Adalbert Mercier in Szene.

Halifax (U. S. A.): Anfang Januar fand unter grossem Beifall die erste Aufführung des „Freischütz" statt.

Monte Carlo: Die diesjährige Opernstagione des Kasinotheaters (Februar und März) bringt folgende Werke: „Pagliacci", „La vie de bohême", „L'ancêtre" von Saint-Saëns (Uraufführung), „Don Procopio", ein Jugendwerk von Bizet (Uraufführung), „Mademoiselle de Belle-Isle" von Spiro Famara, „Le roi de Lahore" von Massenet, „Der Dämon" von Anton Rubinstein, „Don Carlos" von Verdi, „Tannhäuser" von Wagner, „Mefistofele" von Boito. Die letzten sechs Werke werden zum erstenmal in Monte Carlo gegeben. Dirigent ist Raoul Günsbourg, Kranich Obermaschinenmeister, die Beleuchtung ist den Händen Freys anvertraut.

KONZERTE

Bordeaux: Kapellmeister Lespine veranstaltet in dieser Saison sechs Orchesterkonzerte, die ausschliesslich der deutschen Musik (von Bach bis Strauss) gewidmet sind. Das erste Konzert enthielt Werke von Bach, Händel und Haydn.

Görlitz: 16. schlesisches Musikfest. Im Hinblick auf den 150. Geburtstag Mozarts und den 50. Todestag Schumanns werden am ersten Tage des Festes das Requiem von Mozart und die „Faust"-Szenen von Schumann aufgeführt. Am zweiten Tage sollen Liszts symphonische Dichtung „Prome-

theus“ und die Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus“, das Tedeum von Bruckner, die Sinfonia domestica von Richard Strauss und die Schlusszene aus der „Götterdämmerung“ folgen. Der dritte Tag bringt die achte Symphonie von Beethoven, ein neues Klavierkonzert von Graf Hochberg, das Chorwerk „Sehnsucht“ von Georg Schumann, Solistenvorträge und die Huldigung für Hans Sachs aus den „Meistersingern“. Ihre Mitwirkung haben 16 Chorvereine mit 850 Sängern zugesagt; das Orchester der Berliner Hofkapelle unter Dr. Muck wird ebenfalls mitwirken. Als Solistin ist bis jetzt Katharina Fleischer-Edel gewonnen worden.

Grünberg: Das Bundessängerfest des Niederschlesischen Sängerbundes wird am 1. Juli unter Leitung des Bundesdirigenten Kantor Suckel stattfinden. Der niederschlesische Sängerbund zählt 56 Vereine mit 1370 Mitgliedern.

St. Louis: Die neue Musikhalle des „Musical Art building“ wurde am 16. Januar durch John Towers eröffnet, mit einer Rede über Shakespeare und Beethoven.

Melbourne: In den Orchesterkonzerten von Marshall-Hall werden folgende Werke zum erstenmal gespielt werden: Saint-Saëns: „Phaeton“, Smetana: „Libussa“, Wagner: Venusbergmusik, Marshall Hall: Phantasie für Horn und Orchester, Rimsky-Korssakow: „Scheherazade“, Brahms: Vierte Symphonie, Elgar: „Im Süden“, Strauss: „Don Juan“.

Newmark (U. S. A.): Das 21. Musikfest der „Northeastern German Singing Societies“ von Amerika findet vom 30. Juni bis 5. Juli statt. An dem Fest werden mehr als 1300 Quartette teilnehmen. Frau Schumann-Heink ist als Solistin verpflichtet.

TAGESCHRONIK

Musik-Fachausstellung. Das Ehren-Komitee für die vom 5.—20. Mai a. c. vom Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine (E. V.) in den Räumen der Philharmonie in Berlin zu veranstaltende Musik-Fachausstellung hat sich gebildet. Das Ehrenpräsidium dieses Komitees hat Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen übernommen. Dem Ehren-Komitee gehören eine Reihe unserer hervorragendsten Tonkünstler, Musikschriftsteller und Kunstfreunde an, unter diesen Bolko Graf von Hochberg, Joseph Joachim, Robert Radecke, Richard Strauss, Teresa Carreño u. a. m. — An der Ausstellung wird sich auch die Königl. Bibliothek in Berlin beteiligen. Sie wird eine grosse Auswahl von Autographen und Manuskripten unserer alten Meister und wertvolle, seltene Notendrucke aus dem 15. und 16. Jahrhundert ausstellen.

Die Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. hat die Errichtung eines einfachen, ideal aufzufassenden Mozart-Denkmals in Frankfurt angeregt, das in den Anlagen oder auf dem Mozartplatz zur Aufstellung gelangen soll.

Die württembergische Kammer der Abgeordneten hat den Entwurf, betreffend die Errichtung eines Königl. Hoftheaters in Stuttgart mit allen abgegebenen Stimmen angenommen. Der Staat stellt 4 Millionen Mark für ein neues Opernhaus zur Verfügung, nachdem die Stadt sich bereit erklärt hat, für ein später zu bauendes Schauspielhaus ihrerseits 1200000 Mark zu bewilligen. Es soll ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Konkurrenzentwürfen für das Opernhaus ergehen.

Der Grossherzog von Sachsen-Weimar hat den Baukontrakt wegen des neuen Hoftheaters mit der Firma Heilmann & Littmann in München unter-

zeichnet. Der Bau wird sich in der Formensprache ganz an die Zeit Goethes anschliessen. Die Gesamtkosten belaufen sich auf 2100000 Mark; der Grossherzog steuert aus Privatmitteln 1400000 Mark bei.

Für das im Jahre 1907 in Breslau stattfindende VII. Allgemeine deutsche Sängerbundesfest ist der hölzerne Bau einer Festhalle geplant, die 8000 Sängern und 20000 Zuhörern Raum bietet; sie wird 130 m lang, 56 m breit und 30 m hoch sein. Nachdem Geh. Baurat Plüddemann nach den Angaben der Bundesleitung den Grundriss für die Festhalle festgelegt hatte, wurde die künstlerische Ausgestaltung der Halle ausgeschrieben. Für die besten drei Arbeiten wurden Preise von 1000, 800 und 500 Mark festgesetzt. Das Preisrichterkollegium hat den ersten Preis dem Architekten Wahlich und Maler Denner, den zweiten Preis dem Ratsbaumeister Klimm und den dritten Preis dem Architekten Grau und Maler Haertel zuerkannt. Ausserdem war die Arbeit des Architekten Heger in engere Wahl gekommen.

Das Theater in Krefeld ist vom 1. Juli ab auf zwei Jahre an Herrn Pester-Prosky in Köln verpachtet worden. Herr Pester hat sich verpflichtet, in der Spielzeit von September bis Mai 70 Opernvorstellungen zu geben.

Für die von dem Mailänder Verleger Sonzogno ausgeschriebene Konkurrenz sind nicht weniger als 562 Opernlibretti eingeschickt worden.

Direktor Heinrich Conried verlängert seinen Vertrag mit der New Yorker Metropolitan Opera-Gesellschaft, der noch zwei Jahre läuft, um weitere drei Jahre. Der Grund hierfür ist, dass er eine Reihe von deutschen Künstlern für Wagner-Vorstellungen engagieren will, und diese nur auf eine längere Reihe von Jahren Verträge einzugehen bereit sind.

Gertrud Steiner ist als erster Konzertmeister für das Gewerbehaus-Orchester in Dresden verpflichtet worden. Es ist das erstemal, dass eine derartige Stellung durch eine Frau besetzt wird.

Zum Kantor an der Kreuzkirche in Dresden wurde als Nachfolger Prof. Wermanns Musikdirektor Otto Richter in Eisleben gewählt.

Der deutsche Kaiser hat dem Generalintendanten der königl. Schauspiele in Berlin Georg von Hülsen den Rang eines Wirklichen Geheimen Rats verliehen.

Der königl. Hofopernsänger Rudolf Berger in Berlin erhielt vom Herzog von Meiningen die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Aus Anlass des 50jährigen Jubiläums des königl. Konservatoriums in Dresden erhielt Felix Draeseke den Titel „Geheimer Hofrat"; die Lehrer Janssen und Braunroth wurden zu Professoren der Musik ernannt.

Prof. Dr. Joseph Joachim erhielt von Kaiser Wilhelm II. den Stern zum Roten Adlerorden II. Kl. mit Eichenlaub verliehen, Prof. Heinrich Barth den Kronenorden III. Kl., Prof. Dr. Karl Krebs den Roten Adlerorden IV. Kl. und die Konzertmeister Eugen Sandow in Berlin und Oskar Brückner in Wiesbaden den Kronenorden IV. Kl.

Am 1. Januar feierte der königl. preussische Musikdirektor Paul Lange in Konstantinopel sein 25jähriges Jubiläum als Organist der kaiserlich deutschen Botschaft und als Musiklehrer an der deutschen Real- und höheren Mädchenschule. Der Sultan verlieh ihm das Kommandeurzeichen des Osmanie-Ordens.

Dem Jahresbericht des Wiener „Konzertvereins" über das fünfte Vereinsjahr 1904/05 entnehmen wir, dass der Verein zwölf Symphoniekonzerte, ein statutarisches Mitgliederkonzert, vier ausserordentliche Symphoniekonzerte, zwei auswärtige Symphoniekonzerte und vier volkstümliche (historische) und jeden

Sonntag und Donnerstag populäre Konzerte, einen Mozart-Abend, zwei Wagner-, zwei Beethoven-Abende und einen Abend für Kompositionen französischer Komponisten veranstaltete. Dirigent der Symphoniekonzerte war Ferdinand Löwe; die populären Konzerte leiteten Adolf Kirchl und Gustav Gutheil.

Die Verlagsbuchhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig hat soeben ihren Musikverlagsbericht 1905 veröffentlicht. Der nach Gruppen geordnete Teil hat eine Neuerung dadurch erfahren, dass die Werke in solche von zeitgenössischen Tonsetzern und in fortlebende und neubelebte früherer Zeiten geteilt sind. In der ersten Abteilung begegnet man einer ganzen Anzahl Werke von jüngeren aufstrebenden Talenten; nicht minder sind aber auch eine ansehnliche Zahl Namen von deutschen und fremdländischen Tonschöpfern vertreten, die schon lange Anerkennung gefunden haben und in den ersten Reihen der musikalischen Welt stehen. Die zweite Abteilung dagegen nennt manchen Komponisten, der mit seinen Werken der Vergessenheit anheimgefallen war, dessen Name aber zu seiner Zeit guten Klang hatte, manchen Meister und Grossmeister der Musik, der erst in letzter Zeit wieder hier und da im Konzert auftauchte. — Das Verzeichnis wird an alle Interessenten kostenlos abgegeben.

Peter Cornelius kommt nunmehr mit seinem Schaffen zur Geltung. Seine nachgelassene Oper „Gunlöd" ist von W. von Baussnern ergänzt und instrumentiert worden und das Kölner Stadttheater hat sich die Erstaufführung des Werkes gesichert. Über Entstehung und Schicksal der Oper bringt No. 84 der soeben erschienenen Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel eine kurze Abhandlung aus der Feder Max Hasses. Aus dem weiteren Inhalt dieser Nummer ist zu entnehmen: Busoni's Orchestersuite zu Turandot, Weingartners Streichquintett op. 40 und ein Zyklus mit Mörikeschen Frühlings- und Liebesliedern werden demnächst erscheinen. Auch von dem Finnländer Jean Sibelius, der in deutschen Konzertsälen durch seine Symphonieen, seinen „Schwan von Tuonela" und seine sonstigen Orchesterwerke und Lieder längst ein Wohlbekannter ist, sind wieder neue Werke zu erwarten, sowohl auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, als auf dem des Liedes. Georg Bizet, dessen Musikwerke jetzt freies Eigentum geworden sind, ist mit Neuausgaben und Neubearbeitungen seiner Oper „Carmen" und den Orchestersuiten vertreten; sein junger Landsmann Déodat de Séverac, der mit seinen Werken vor kurzem ausschliesslich das Programm eines Konzertes der Schola Cantorum bildete, mit einigen neuen Kompositionen. Der Förderung der Bachpflege in Frankreich soll die Ausgabe der 100 Choräle von J. S. Bach dienen, der V. d'Indy ein Geleitwort beigegeben hat. Die Abteilung der Musikgeschichtlichen Werke nennt diesmal zwei neue Bände der Denkmäler der Tonkunst in Bayern und die Akten des internationalen Musikkongresses in Rom.

TOTENSCHAU

Am 25. Januar † zu Weimar in ihrem 79. Lebensjahre die gefeierte Kammersängerin Rosa von Milde, die ausgezeichnetste Zierde des Hoftheaters aus der grossen Lisztschen Zeit, insbesondere berühmt als Senta und Elisabeth und als Elsa in der Uraufführung des „Lohengrin", sowie als Ximene in derjenigen des „Cid" von Cornelius, der mit schwärmerischer Andacht sein künstlerisches Ideal in ihr verehrte.

In Lüttich † der ausgezeichnete Klarinettist und Professor am Konservatorium G. Haseneier.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Die Festaufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" gestaltete sich zu einem Genusse seltener Art, da Solisten, Chor und Utrechter Orchester unter der beseelenden Leitung von Willem de Haan aus Darmstadt wetteiferten, ihr Bestes zu geben. Als Solisten wirkten mit die Damen Aenny Hindermann und Tyssen-Bremerkamp aus Hamburg (Constanze und Blondchen), sowie die Herren Mödlinger und Jörn aus Berlin (Osmin und Belmonte), Hermann Schramm aus Frankfurt a. M. (Pedrillo) und Hofschauspieler Pfeil aus Stuttgart (Bassa Selim). Gesanglich und schauspielerisch hatte sich hier ein Ensemble zusammengefunden, das aufs glücklichste ineinander griff, so dass bei der glänzenden Ausstattung tief ergreifende Wirkung erreicht wurde. — Die italienische Oper brachte Tschaikowsky's „Eugenio Onegin", die wenig Anklang fand; grösserer Erfolg war ihr mit Puccini's „Bohême" und Halévy's „Ebrea" beschieden. — Die französische Oper blieb dem „Tannhäuser" so gut wie alles schuldig, nahm jedoch Revanche mit einer glänzenden Aufführung von Charpentier's „Louise". Hans Augustin

ANTWERPEN: In der flämischen Oper gab es in letzten Wochen fast ausschliesslich deutsche Werke, von denen namentlich die Wiederaufnahme der „Meistersinger" und des „Fidelio" unter glücklichsten Bedingungen ein zahlreiches Publikum in jeder Weise befriedigte. A. Honigsheim

BALTIMORE: Unsere Stadt mit 600000 Einwohnern im Staate Maryland (Nord-Amerika) hatte vom 3. November bis Weihnachten genau 14 Konzerte und — man höre und staune — eine Opernvorstellung: Alice Nielsen gab mit ihrer italienischen Truppe „Don Pasquale"! Dieses „grosse Opernereignis" war die einzige, recht geringfügige Befriedigung — wenn man von einer solchen überhaupt in diesem Falle sprechen kann —, die opernhungrige Bürger während der vergangenen Monate empfingen. Savage's englische Oper, die in allen grösseren Städten Vorstellungen gab, u. a. auch Tannhäuser, Lohengrin und Faust, ging an uns vorüber. Edg.

BERLIN: Komische Oper: „Der Corregidor" von Hugo Wolf. — Es ist ein schlimmes Geschick, ein König Midas der Tonkunst zu sein, dem sich unter den Händen alles in goldne Lieder verwandelt. Vom Golde kann man sich nicht nähren, und einem Midas der Tonkunst erscheint kein erlösender Gott. Der arme Hugo Wolf hat's bitter erfahren müssen. Er hat nun ausgelitten, Grossdeutschland tritt sein Erbe an — möchte es sich seiner würdig zeigen! Dass man in Berlin Hugo Wolfs köstliche Oper weder bei Hochberg noch bei Hülsen zu sehen bekam, konnte ortskundige Leute nicht überraschen. Nun hat Herr Gregor den Versuch in seiner „komischen Oper" gewagt, und die gewissenhafte Art, wie er's tat, sichert ihm geistigen Kredit auf lange hinaus. Herr Gregor ist der beste Opernregisseur, den wir bisher in Berlin erlebten. Wie er Spielopertexte von der Art des Corregidor durch ein bis ins kleinste lebendige Spiel glaubhaft zu machen weiss, ist verblüffend. Dabei hat er einen ausgeprägten Sinn für gute Bühnenbilder, er duldet keinen Schematismus der Aufstellung, und seine Maschinenmeister sind Virtuosen der Beleuchtung (in diesem besonderen Punkte werden ihm von guten Musikanten und schlechten Bilderkennern noch immer Vorwürfe gemacht; man ist z. B. empört darüber, dass er die Bühne im Dämmerlicht lässt, wenn nur ein

schwaches Licht, eine Kerze oder Lampe, die Szene erhellt; der gute Musikant ist in diesem Fall böse, weil er nicht das „Mienenspiel" seiner Sänger verfolgen kann — für den rembrandtischen Totaleindruck des ganzen Bildes fehlt ihm der Sinn). — Beim musikalischen Teil war ein gewisses Suchen nach dem rechten Stil noch unverkennbar. Einzelleistungen, wie der Müller des Herrn Buers und die Frasquita des Frl. l'Huillier, hoben sich sehr vorteilhaft ab. Der Dirigent, Herr Cassirer, nahm es, in den beiden ersten Akten besonders, oft zu pedantisch mit dem Tempo, stellte die einzelnen Teile nicht scharf genug gegenüber. Das wird sich geben. Am Berliner Publikum liegt es, ob das Werk nun endlich der Bühne gewonnen ist. Wie aber auch die Entscheidung heute ausfalle: die kommende Generation wird den Corregidor im Spielplan nicht vermissen. Werke wie Goetzens bezähmte Widerspenstige, wie der Bagdader Barbier von Cornelius und wie Wolfs Corregidor singen sich nur langsam hinein ins deutsche Volk. Aber dann werden sie auch so bald nicht mehr vergessen. — Königl. Opernhaus: „Der lange Kerl". In Berlin dient augenblicklich in einem Garderegiment ein Mann, den seine Kameraden den langen Joseph nennen, da dieser Mann auch am Flügel einer ersten Kompagnie noch auffällt ob seiner kolossalen Länge. Besagter langer Joseph feierte am 27. und 29. Januar 1906 im Berliner Opernhaus einen grossen Triumph als die Hauptperson einer neuen Oper, die den Titel „Der lange Kerl" führt, und Herrn von Wolkowsky-Biedau zum Dichterkomponisten hat. Ihr meint, das sei doch nicht möglich, dass der erste beste Soldat vom Exerzierplatz weg in die Oper abkommandiert würde, um dort einen künstlerischen Erfolg in Empfang zu nehmen? Aber in Berlin ist alles möglich, was kommandiert wird. Herr v. Wolkowsky-Biedau wählte zunächst, um den Mann nicht aus der Fassung zu bringen, etwas Militärisches zum Libretto; jene bekannte Anekdote, wie Friedrich Wilhelm I. ein hübsches Bauernmädel nach Potsdam mit dem schriftlichen Auftrag schickt, die Überbringerin sofort mit dem langen Mac Doll seines Leibregiments zu kopulieren, und wie die schlaue Bauerndirne unterwegs Zettel und Trinkgeld einer buckligen Alten übergibt, die dann schleunigst dem strammen Grenadier verehelicht wird (die Anekdote nahm im Textbuch freilich einen anderen Verlauf; Herr v. Wolkowsky-Biedau, der eine sehr gutmütige Natur zu sein scheint, erspart dem langen Kerl noch im letzten Moment die Alte, und Mac Doll und die Bauerntochter werden ein glücklich liebend Paar). Da aber ferner nicht anzunehmen ist, dass auf dem Exerzierplatz Opernarien eingeübt werden, so musste es so eingerichtet werden, dass die Hauptperson dieser Oper überhaupt nichts zu singen hat, sondern nur stramm zu stehen, dreimal „zu Befehl" zu sagen und seine Herzallerliebste zu tätscheln — Dinge, die nach einer weitverbreiteten Ansicht beim Militär gute alte Überlieferung sind. So ging denn alles seinen rechten Pass — so weit es den „langen Kerl" selbst angeht. Leider hatte Herr v. Wolkowsky-Biedau den unglücklichen Einfall, die anderen Personen nicht stumm oder nur redend einzuführen, sondern sie singen zu lassen, mit Orchesterbegleitung gar. Und das war bös. Nach der Gutmütigkeit, die sich in der Textbehandlung zeigt, bekomme ich's aber nicht übers Herz, die „Musik" dieser „Oper" gebührend zu charakterisieren. Nur soviel sei mir gestattet anzumerken, dass das Werk ziemlich unzweideutig vom Berliner Opernpublikum, das wahrhaftig an Gutmütigkeit nichts zu wünschen lässt, abgelehnt wurde, trotzdem der Schöpfer des Werkes nach oben so gute Beziehungen hat, dass man ein „lustig Spiel in zwei Akten" am 150. Geburtstag eines gewissen W. A. Mozart zur Aufführung brachte. Willy Pastor

BRESLAU: Als Novität brachte die Oper Engelbert Humperdincks „Heirat wider Willen" in leidlichem Ensemble (Herr Prüwer) heraus, trotzdem uns geeignete Vertreter für die beiden lustigen Rollen des Werkes fehlen. Frau Verhunc und Herr Dörwald halfen mit nie versagender Routine aus. Herr Siewert sang geschmackvoll

den Tenorino, Herr Schauer mit gutem Humor den Gouverneur. Dem Publikum schien die abwechslungsreiche Partitur trotz ihrer argen Stillosigkeiten gut zu gefallen. „Heirat wider Willen" erlebte seither eine ganze Reihe von Wiederholungen. Mit besonderen Fährnissen hatte eine zyklische Vorführung des „Nibelungen-Ringes" zu kämpfen. „Rheingold" und „Walküre" liessen sich schlecht und recht mit eigenen Kräften ermöglichen. Für die Siegfriede aber fehlt uns der rechte Mann. So wurde Herr Kraus als Gast angekündigt, aber er sagte ab. Im „Siegfried" ersetzte ihn Herr Schmedes aus Wien, dessen Stimme und Spiel an jugendlicher Frische manches zu wünschen liessen, in „Götterdämmerung" Herr Urlus aus Leipzig, ein technisch wohl beschlagener Sänger, dessen Sprachbehandlung jedoch den Ausländer deutlich erkennen lässt. Für die „Götterdämmerung" sagte dann unsere Brünnhilde ab. Als Ersatz wurde ein Frl. della Rogers herbeigeholt. Eine Probe, die wohl die Notwendigkeit einer Verschiebung der Aufführung zwingend ergeben hätte, war offenbar für überflüssig erachtet worden. So erlebte das Publikum eine Brünnhilde, die in den exponiertesten Momenten darstellerische Versehen beging und etwa die Hälfte ihres musikalischen Partes einfach schuldig blieb. Im ersten Aufzug half ihr Siegfried-Urlus im Bedarfsfalle ein. In der Schlusszene, als Siegfried auf der Bahre lag, war solche Hilfe nicht mehr gut möglich, und so sang Frl. della Rogers von der gewaltigen Totenklage nur einzelne Phrasen, die ihr gelegentlich einfielen. Diese „Mustervorstellung", an die die Einheimischen Frl. Rose (Gutrune), die Herren Döring (Hagen) und Dörwald (Gunther) treffliche Leistungen verschwendeten, fand übrigens bei erhöhten Preisen statt. Unsere Mozart-Feier bestand aus den Repetitionen von „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte" und „Entführung aus dem Serail". Da wir es in den Vorjahren über „Don Juan" und „Zauberflöte" nicht herausgebracht hatten, so war die Einfügung der beiden heiteren Werke in den Spielplan immerhin ein Gewinn. Wären nur die Aufführungen besser gewesen! In „Figaros Hochzeit" konnten wir von den Hauptrollen nur den Figaro mit Herrn Schauer würdig besetzen. Die empfindlichste Störung brachte wieder ein Gast zu Wege: Frl. Kraus vom Jubiläums-Stadttheater in Wien. Was sie der Gräfin antat, lässt sich in kurzen Worten nicht beschreiben. Freundlicher erging es der „Entführung aus dem Serail". Hier trat die reife Kunst Emilie Herzogs für die Konstanze ein, Frl. Mott kam mit dem Blondchen überraschend gut zustande, und die Herren Schauer (Osmin), Siewert (Belmonte) und Birkenfeld (Pedrillo) nahmen sich der Männerrollen mit Eifer an. Die angekündigte zweite Opernnovität, Heubergers „Barfüssele", ist zunächst verschoben worden. Dann will sich unsere Oper an Richard Strauss' „Salome" wagen. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Im Königl. Opernhause ruht man auf den mit „Salome" errungenen Lorbeeren aus. Darum begann der Mozartzyklus mit einer „Entführungs"-Aufführung, die zwar als Neueinstudierung auf dem Zettel verzeichnet war, aber als solche selbst bei bescheidenen Ansprüchen nicht gelten konnte. Bemerkenswert war der Abend, an dem Herr v. Bary zum ersten Male den Rienzi sang. Ich möchte sagen, dass Herr v. Bary den Helden dieser Wagnerschen Oper in dem Stile der späteren Musikdramen des Meisters gab und die Verwandtschaft mit der älteren Opernschule, speziell mit Meyerbeer, dadurch in überraschender Weise zurücktreten liess. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: In einer vortrefflichen „Lohengrin"-Aufführung gastierte Frau Mottl-Standhartner (München) als „Elsa" und stellte sich Hans Schilling-Ziemssen als Nachfolger von Dr. Rabl (für die kommende Spielzeit) auf dem ersten Kapellmeisterposten (neben Fröhlich) in vielversprechender Weise vor. Frieda Henke (Coblenz) sang die „Margarete" und „Senta" als Bewerberin um das vakante jugendlich-dramatische Fach ohne entscheidenden Erfolg. Eine Glanzleistung bot Helene Brandes als

„Regimentstochter". Zum ersten Male gab man Röhrs „Vaterunser" mit J. von Hübbenet (Rose), Gärtner (Pfarrer) und Grassegger (Leroux). Der Einakter fand eine recht beifällige Aufnahme. Neu einstudiert wurden „Hoffmanns Erzählungen" und „Hänsel und Gretel". Ausgezeichnet besetzt in allen Rollen, beherrschten beide Werke seitdem das Repertoire um so mehr, als die Vorbereitungen für einen sechs Abende umfassenden Mozart-Zyklus weitere Premièrenabende ausschliessen mussten.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Der Mozartzyklus im Opernhaus hat auch in seinem weiteren Verlauf mit dem bösen Geiste Indisposition, der dem Unternehmen schon am ersten Abend drohte, noch manches zu schaffen gehabt. Indessen nahmen sich nicht nur die öfter im Spielplan wiederkehrenden Opern, sondern auch die seltenere „Entführung aus dem Serail" und die seit längeren Jahren nicht gehörten Werke „Idomeneo" und „Titus" in der Ausführung doch mindestens würdig aus. Der römische Imperator, der eine schöne Leistung Frl. Geigers bildete, und auch der mythische König von Kreta werden wohl bald wieder in der Versenkung verschwinden müssen, da es mit der dauernden Empfänglichkeit des Publikums für den Opernstil vor Gluck, worauf beide Stücke zurückgreifen, doch nun einmal vorbei ist. Dagegen hoffen wir, dass wir die „Entführung" sowie „Cosi fan tutte", das noch aussteht, durch diesen Festanlass wieder öfter werden geniessen dürfen. An Frau Schackos Blondchen geht einem das Herz auf, genau so wie vor einem Dutzend Jahren. Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Unsere Oper, vollauf beschäftigt mit dem 32 Abende umfassenden Zyklus musikalischer Meisterwerke, einer Kette, die sie jetzt schon keuchend mit sich schleppt, kommt natürlich einstweilen gar nicht zu Novitäten. Mit der scheusslichen „Tosca" hat sie in dieser Beziehung vor Monaten das letzte Wort gesprochen. Humperdinck, d'Albert und wie sie alle heissen, die doch berücksichtigt werden müssen, stehen draussen und warten. Und wir warten mit. Damit soll nicht bestritten werden, dass der Zyklus auch seine erfreulichen und künstlerisch wertvollen Seiten hat. Einen besonders interessanten und glücklichen Abend brachte er uns in der Neueinstudierung der „Stumme von Portici" von Auber. Es liegt, zumal bei uns, etwas in der Luft, was uns für die drohende Chromatik dieser Musik, für die Anklagen dieses Stoffes besonders empfänglich stimmt. Zum mindesten begreifen wir heute wieder mal ganz gut, dass ein Werk wie die „Stumme" einmal die Rolle des zündenden Funken spielen konnte. Dazu kam die prächtige Neubearbeitung des Werkes durch Gustav Brecher, der mit seiner intimen Kenntnis der theatralischen Wirkung das Buch revidierte, neu übersetzte und musikalisch manches überaus glücklich retouchierte. In dieser durchaus beachtenswerten Neubearbeitung, die in der Edition Peters gedruckt vorliegt und die für die Zukunft allen Bühnen zu empfehlen ist — schon wegen der besseren Fassung der Exposition des Dramas —, erlebte die Oper bei uns unter Brechers Leitung eine imponierende Aufführung. Imponierend sowohl als ganzes durch einen grossen, hinreissenden Zug, wie im einzelnen durch eine prächtig beredte Orchesterleistung, durch einen ausdrucksvoll eindringenden Chor und durch ausgezeichnete Verkörperung der Hauptrollen durch Frl. Ferron und Herrn Birrenkoven. Jedenfalls war gerade diese Vorstellung ein vollgültiger Beweis dafür, dass Brechers rastlose Arbeit nicht vergeblich getan ist, dass das Niveau der Hamburger Oper unter ihm und durch ihn eine Hebung erfahren hat und hoffentlich auch weiter erfährt, je mehr die Überzeugung sich Bahn bricht, dass die eminenten künstlerischen Kräfte Brechers dem Institut zum Vorteil gereichen, und dass gutgemeinte, sentimentale Erwägungen nicht am Platze sind in Fragen, wo es sich ganz ausschliesslich um Kunst und nicht um Personen handelt. Als Gast der Oper erschien, einmal, Willy Schüller aus Wien. Er sang recht brav den Faust und reiste

dann ohne den ersehnten Kontrakt ab. Wenig bedeutsam mutete nach der „Stummen" die „Jüdin" an. Bülow hatte ja so recht mit seinem witzigen Wort von dem unechten Malzfabrikanten: Halévy, der nur Reklame mache für den echten: Meyerbeer. Nur der zweite Akt der „Jüdin" in seiner ersten Hälfte ist wirklich stimmungsvoll und getragen von echtem musikalisch-dramatischen Geiste. Frau Beuer und Herr Pennarini sangen die Hauptrollen in der gleichfalls von Brecher geleiteten Aufführung.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Neue Taten sind von den Vereinigten Stadttheatern nicht zu melden. Unter den vielen Aushilfsgästen sprach der Tenorist Heinrich Spemann von Darmstadt als Siegfried im gleichnamigen Wagnerschen Werke und ebenso in der Götterdämmerung durch seine frische, individuell geprägte, gesangliche wie darstellerische Gestaltungskraft sehr sympathisch an. Aus den Leistungen von Otto Briesemeister als Loge in Rheingold und Siegmund in der Walküre gewann man als einzig wesentlichen Eindruck den peinlich berechneter Theatralik. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das Stadttheater hat eine von Kapellmeister Frommer und Oberregisseur Hartmann sorgfältig vorbereitete Aufführung von Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen" gebracht, worin sich die Damen Hofacker, Rollan, Schroeter und Koch, die Herren Krause, Frank, Berger, Röbe und Rübsam erfolgreich um feinpointierten Gesang und leichtes Spiel bemühten. Mozarts Geburtstag wurde mit „Cosi fan tutte" gefeiert; die Oper ist hier lange nicht gegeben worden und hat in der überraschend feinen, auch im Orchester graziösen musikalischen und darstellenden Wiedergabe vielen Erfolg gehabt. Für Februar ist ein Mozart-Zykius versprochen worden.

Paul Ehlers

MAGDEBURG: Unsere Oper brachte in einer von Josef Göllrich trefflich vorbereiteten Aufführung Humperdincks „Heirat wider Willen", ohne indessen den gehofften Repertoireerfolg damit zu erzielen. Sonst läuft der Spielplan zwischen Mozart und Wagner, Gounod und Bizet, Verdi und Mascagni in Stadttheaterweise hin, ohne in das Aussergewöhnliche einzutreten. So war der Wunsch wohl da, einmal Reyers „Sigurd" auf der deutschen Bühne einzuführen — er konnte aber darum nicht zur Ausführung kommen, weil keine deutsche Übersetzung des Werkes vorhanden war. Vielleicht machen diese Zeilen einen Musikkundigen und gewandten Übersetzer auf das Werk aufmerksam. In Aussicht steht noch eine Aufführung der Oper „Tiefland" von d'Albert, die unsere Bühne schon brachte, aber wegen einer Tenornot wieder absetzen musste, die Einfügung des „Oberon" nach der Wiesbadener Einrichtung und des Nibelungenrings als Zyklus.

Max Hasse

MANNHEIM: Einen durchschlagenden Erfolg errang d'Alberts Musikdrama „Tiefland" mit seiner packenden und trefflich illustrierenden Musik, deren Schwerpunkt im Orchester liegt. Margarete Brandes und Margarete Beling-Schäfer waren vorzügliche Vertreterinnen der weiblichen Hauptrollen, Carlen gab den Pedro und Basil den Sebastiano, beide boten glänzende Leistungen. Willibald Kähler dirigierte und hatte in Anwesenheit des Komponisten einen starken Erfolg. Intendant Hofmann erzielte mit einer Neueinstudierung von „Hoffmanns Erzählungen" einen Kassenerfolg, weil das Werk nach vielen Jahren wieder interessierte und in guter Besetzung erschien.

K. Eschmann

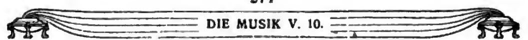
NEW YORK: Eine „Faust"-Aufführung ohne Chor ist gewiss ein Unikum! Im Metropolitan Opera House ist eine solche gegeben worden, am 3. Januar. Die Mitglieder des Chors hatten eine Lohnerhöhung von 60 Mark auf 100 Mark per Woche und verschiedene andere Begünstigungen verlangt, und bildeten eine Union. Direktor Conried war bereit, die Lohnfrage zu berücksichtigen, weigerte sich aber, die Union

anzuerkennen. Darauf folgte der Streik, und Conried musste sich mit Blechmusik und Orgel aushelfen. Glücklicherweise dauerte der Streik nicht lange; aber in der nächsten Aufführung („Tristan und Isolde") wurden die Chöre im ersten Akte von Solisten gesungen — worunter Knote, Reiss, Goritz. Auch Caruso wollte mitsingen, kam aber zu spät — leider, denn dann hätte er sagen können, er hätte in derselben Woche sein Debüt sowohl in deutscher wie in französischer Oper gemacht. Er sang nämlich an dem Streik-Abend zum ersten Male eine französische Rolle. Wie er die Rolle aufgefasst hat, kann man daraus ersehen, dass er, ausser in der ersten Szene, den ganzen Abend weisse Handschuhe anhatte, sogar im Gefängnis! Gesanglich war er natürlich besser, aber Caruso ist weit davon entfernt ein Jean de Reszke zu sein, der französische, deutsche und italienische Opern gleich gut sang. Italienische Rollen singt Caruso allerdings entzückend, besonders die modernen von Puccini. Eigentümlicherweise wagt er sich nicht an Manrico im „Trovatore", und diese hier seit Jahren nicht gehörte Oper ist daher mit Knote und Lillian Nordica gegeben worden. „Aïda", mit Nordica und Caruso, hat grosses Aufsehen gemacht; auch „Tristan und Isolde", mit Nordica und Burgstaller, der den Tristan hier zum ersten Male gab, und zwar ausgezeichnet. Überhaupt ist „Tristan" das populärste aller Wagnerschen Dramen in New York — eine Tatsache, die vor zwei Jahren Mottl so angenehm überraschte. „Parsifal" war bei der ersten diesjährigen Aufführung schlecht besucht; bei der zweiten aber war das Haus wieder voll. Das Mozartjubiläum wird gefeiert mit einer „Don Juan"-Aufführung, in der Sembrich, Nordica, Scotti, Dippel, Journet mitwirken. Henry T. Finck

PARIS: In der Grossen Oper hörte man wenig Neues im Laufe des Januars. Van Dyck gab mit Erfolg eine Serie von Tristan-Vorstellungen, und darüber vergass man den neueinstudierten „Freischütz" ohne Schaden. Ein andermal wird man ihn hoffentlich etwas anders einstudieren. — Die Komische Oper, die letztes Jahr das Hundertjahresfest des „Fidelio" versäumt hatte, löste endlich im Januar 1906 ihr Versprechen ein. Die einst vorübergehend an der Grossen Oper beschäftigte deutsche Sängerin Frau Kutschera sang als Gast die Leonore mit hervorragendem dramatischen Feuer, zeigte aber im langsamen Teil ihrer Arie eine gewisse Ermüdung des Organs. Beyle, Dufranne, Vieuille und die jugendliche Vanthrin boten sehr befriedigende Leistungen als Florestan, Pizarro, Rocco und Marzelline. — Ein neuer Zweiakter von Gabriel Pierné „La Coupe Enchantée" (Text von Matrat nach Lafontaine) erwies sich als ein interessanter Versuch, moderne Harmonik und Melodik mit den äusseren Formen der alten komischen Oper in Einklang zu bringen. — Die Operette, die als ausgestorben galt, hat immerhin in den alten „Bouffes Parisiens" Offenbachs noch ein kleines Heim behalten. „Les Filles Jackson et Compagnie" von Justin Clérice, einem gefälligen Nachfolger des gefälligen Lecocq, gehen dort der hundertsten Vorstellung entgegen, obschon das Textbuch von Ordonneau über Gebühr albern ist und die Pariser Kritik über Stück und Musik sehr geringschätzig ausfiel. Felix Vogt

PRAG: „Der schwarze See" heisst die neueste Uraufführung des tschechischen Nationaltheaters, die dem Komponisten, dem greisen Richard Rozkoschny einen schönen Erfolg brachte. Rozkoschny hat noch am Ende der sechziger Jahre mit Smetana um die Palme der Popularität gerungen und gehört zur Gruppe der Blodek, Hrimaly, Schebor, die ihres Zeichens Eklektiker, gern auch aus dem frischen Tonquell schöpften, der in der „Verkauften Braut" ihres grossen Rivalen in so reinem Strahle sprudelte. Dem Buch liegt eine Volkssage, der Roman einer Waldnixe, zugrunde, die einen Sterblichen heiratet. Die Musik zeigt Rozkoschny auf bewährten Pfaden. Was darin Effekt macht, stammt aus dem Arsenal der grossen Oper; was darin lebensvoll anspricht, kommt vom Volkslied und Volkstanz her. Im ganzen vieux jeu, aber doch recht liebenswürdig





gespielt. Die Aufführung unter Kapellmeister Jitek war prächtig ausgestattet, Frau Bobek als Nixe ausgezeichnet. — Das deutsche Theater absolvierte zu Beginn des Jahres den „Nibelungenring" mit besonderem Gelingen und liess die Akté gastieren. Tosca: grossartig; Elsa: stillos, kulissenreisserisch. Den Mozarttag feierten beide Bühnen mit Neustudierungen des „Don Juan". Dr. R. Batka

ROSTOCK: Äusserlich erfuhr unsere Bühne eine wesentliche Verbesserung durch Einführung des geteilten Wagnervorhangs. Aber was hinter diesem Vorhang geschieht, ist wenig erfreulich. In Rheingold und Walküre vermisste man schmerzlichst Tollers unvergleichlich sorgfältige Regiekunst. Der Stolz unsrer früheren Bühnenleitung, der vornehme Grundsatz strengsten Bayreuther Stils wird ganz und gar vernachlässigt, die Schwächen der Provinzbühne, unzulängliche Rollenbesetzung usw. treten teilweise grell hervor. Unter solchen Umständen sollten die Wagnerschen Werke lieber gar nicht gegeben werden. Die jetzigen Aufführungen fallen gegen früher zu sehr ab! Natürlich geht so die Teilnahme aller ernsten Kunstfreunde und der gute, künstlerische Ruf, den unsere Bühne unter Hagens Leitung in langjähriger Arbeit errang, rasch verloren. — Der Mozarttag wurde mit Figaro gefeiert. Sonst verläuft der Spielplan im gewöhnlichen Gleise. Prof. Dr. W. Golther

STRASSBURG: Chronische Repertoireatrophie! Trotzdem öfters Unvollkommenheiten der Einstudierung gangbarer Werke, wie Walküre usw. Als Carmen bot Agnes Hermann musikalisch nahezu Vollendetes. In v. Manoff bekommen wir einen vielversprechenden neuen Heldenbariton. — Eine „Figaro"-Aufführung blieb eindruckslos wegen partieller Verkehrtheit, teils der Besetzung teils der Tempi, — Katharina Fleischer-Edel als Gräfin leider indisponiert. — Ein Lichtblick war die saubere Premiere der „Neugierigen Frauen" (Kapellmeister Fried). Ob nicht Wolf-Ferrari doch überschätzt wird, und einen Teil seines Erfolgs der Reklame und seinem Ausländertum verdankt? Die Handlung ist eigentlich gar armselig, und die Musik hat zwar wohl in den Ensemblesätzen wunderhübsche Momente, zerflattert aber sonst doch auch in der vielfach fadenscheinigen Instrumentation in Lappen und Flickchen, nicht selten recht banalen Charakters. Dr. G. Altmann

TEPLITZ-SCHÖNAU: Heuer dürfen wir uns auch bezüglich des Theaters in diesen Blättern vernehmen lassen. Bühnen, die es mit dem „Holländer", dem „Lohengrin" wagen, zählt es mancherorts; aber mit „Walküre" und dem „Siegfried", dazu in recht löblicher Aufführung (in letzterem Briesemeister als Gast), davon darf man reden. Von Mozart gab es zur Gedenkfeier „Figaros Hochzeit", von Bizet gelangte „Carmen", von Smetana „Die verkaufte Braut" (letztere Oper ganz ausnehmend trefflich gelungen) zur Aufführung. Der Hofopernsänger Hesch trat in den „Hugenotten" als Marcel auf. Hinsichtlich der Kräfte ist in erster Reihe der jugendliche Kapellmeister Klausner zu nennen, dann der Tenor Dura, der Bass Bürstingshaus besonders vortrefflich als Wanderer im „Siegfried". Anton Klima

WIESBADEN: Das Hoftheater brachte zur Mozart-Feier eine „Neu-Einrichtung" des „Don Juan". Sie betraf natürlich in erster Reihe das dekorative Element. Die szenischen Bilder (Velasquez-Kostüm um 1650!) waren malerisch und so glücklich disponiert, dass wir mit 7maligem Szenenwechsel auskamen. Das erste Finale spielt nicht im Ballsaal, sondern in der offenen Gasthalle einer Lokanda, wohin Don Juan — so ist anzunehmen — alles einlud. Sein Hausorchester spielt oben auf der Estrade; im Hintergrund, im Freien, spielt eine — Zigeunerbanda den Bauern zum Tanz auf; Don Juans Attacke auf Zerline, seine Flucht mit Leporello unter dem Gewittersturm ergeben sich zwanglos. Leider wurden fast alle die sonst gut-intendierten szenischen Bilder durch ein Übermass von Staffage belebt, das von der Hauptsache — der Musik — ablenkte,

und die Pausen zwischen den einzelnen Bildern dehnten sich so endlos, dass die musikalische Stimmung immer wieder grausam zerrissen wurde. Was die gesangliche Wiedergabe betrifft, so muss man sich eigentlich wundern, dass Mozart, nach allem modernen Überschwang dramatischen Ausdrucks, heute überhaupt noch so gesungen wird!

Otto Dorn

KONZERT

AGRAM: In der ersten Kammermusiksoirée begrüssten wir Ernst v. Dohnanyi, der nun auch den Weg alles Genialen in unserer Monarchie gegangen ist, indem er in Berlin eine seinem Wirkungskreis entsprechende Stellung annahm. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf vier Rhapsodieen eigener Faktur, die Dohnanyi hier zum ersten Male zu Gehör brachte. Die erste, wohl das musikalisch höchststehende der vier untereinander inhaltlich zusammengehörenden Stücke, wird sich dem musikalischen Verständnis infolge seines wild rhapsodischen Gehaltes erst nach öfterem Hören erschliessen, während die dritte mit ihrem elektrisierenden Rhythmus zündende Wirkung übt, und das vierte Stück „Dies irae" in der Zusammenfassung der Themen aller drei vorangehenden Stücke einen überwältigenden Eindruck macht. — In einem Gesellschaftskonzerte des Landesmusikinstitutes erschien eine neue Vereinigung, das Ševčik-Quartett aus Prag. Den neuen Quartettisten ist schönes jugendliches Feuer nachzurühmen, das wohl in zukünftiger fortgesetzter Pflege der Klassiker einigermassen Eindämmung erfahren, dafür aber das rein Geistige des Materials mehr in den Vordergrund treten lassen wird. Der modernen Auffassung ihrer Schule entsprechend brachten die „Jungtschechen" das Grieg-Quartett zu glänzender Wirkung. — Ein neuer Stern am Opernhimmel geht wieder von Agram aus auf. Wie seinerzeit unsere Ternina ihren Weg zu den Höhen der Kunst von hier aus unternahm, führt das Schicksal abermals eine junge Sängerin, Mira Korošec, nach München. Felix Mottl, der die junge Künstlerin jüngst hörte, engagierte sie für die Münchener Hofbühne.

Ernst Schulz

AMSTERDAM: Von den vielen Solistenkonzerten können wir nur die hervorragendsten hervorheben: unter den Sängerinnen gebührt die Palme Julia Culp, die in drei Konzerten wiederum durch ihre Prachtstimme und packende Vortragskunst entzückte. In zweien war ihr Partner der feinfühlige Coenraad Bos, im dritten Hermann Zilcher, der als Begleiter und Komponist Erfolge hatte. — In den Abonnements-Konzerten des Konzertgebouw zwei glänzende Techniker: César Thomson und Leopold Godowsky. In zwei Konzerten erregte Teresa Carreño Aufsehen, die durch poesievolles Spiel und ihre phänomenale Kraftentfaltung in ihren Zauberbann zwang. Zum ersten Male kehrte in ihrem Vaterlande ein Maria Seret. Glänzende, umfangreiche Stimme, temperamentvoller Vortrag, auserlesenes Programm sicherten ihr bedeutenden Erfolg. Das vortreffliche Rosé-Quartett brachte als fesselnde Novitäten Werke von Reger und Hugo Wolf mit.

Hans Augustin

ANTWERPEN: Das zweite und dritte Konzert der Gesellschaft „Nouveaux Concerts" stand unter Leitung Lodewyk Mortelmans, der sich zu einem guten Orchesterleiter herangebildet hat und dessen vor kurzem in Brüssel mit Erfolg aufgeführte „Homerische Symphonie" auch hier mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Während im zweiten Konzert die Solisten Katharina Senger-Bettaque und namentlich der für den behinderten Burrian eintretende Kurt Sommer (Wiesbaden) mit seinem wenig sympathischen Tenor kaum Interesse erregten, erspielte sich im dritten der Cellist Casals mit Lalo's Konzert grössten Erfolg. In diesem Konzert fiel angenehm auf eine symphonische Dichtung „Cyrus" des Lehrers des hiesigen flämischen Konservatoriums, Flor. Alpaerts, die bei dem Preisausschreiben der Gesellschaft für 1905

mit dem ersten Preise bedacht wurde. Dieselbe Gesellschaft vermittelte uns die interessante Bekanntschaft mit der „Société des instruments anciens" von Paris. — Aus der Reihe der für unsere Verhältnisse recht zahlreichen Solistenkonzerte: Stefi Geyer, Megerlin, Mark Hambourg, Brema usw. sei besonders das des Violinisten Gustav Walther hervorgehoben, der im Verein mit Clotilde Kleeberg das Publikum zu lebhaftem Beifall verpflichtete. A. Honigsheim

BERLIN: Unbekümmert durch Misserfolg fährt Busoni fort, dem Berliner Publikum neue Werke in seinen Orchesterabenden vorzuführen. In dem letzten seien als interessante Gaben eine Phantasie über russische Themen für Soloviolíne mit Orchesterbegleitung von Rimski-Korsaakow, kraftvolle, rhythmisch pikante Musik, und eine viersätzige Symphonie von dem Brüsseler Louis F. Delune hervorgehoben. Jedem der vier Sätze ist ein Motto aus Nietzsches Zarathustra vorangeschickt: der erste, ein tolles Allegro, jagt im FF ohne jeden milderen Gegensatz wie ein Sturmwind an uns vorüber, er packt durch die Energie des Ausdrucks. Dann folgt ein düstres Nachtstück, darauf ein lockeres lustiges Scherzo, das uns von der Erdenschwere befreit; im Finale fliegt wieder der wilde Sturmgeist dahin. Alle Dämonen des modernen Orchesters werden in dem Werke auf uns losgelassen. Eine Suite für Trompete, zwei Flöten und Streichorchester (im alten Stile) von Vincent d'Indy erschien mir recht dürftig und gekünstelt in ihrem Inhalt; noch dürftiger aber und dabei über die Gebühr ausgedehnt, süsslich und langweilig waren die beiden Stücke für Solovioline mit Orcherbegleitung von Ysaye, die der Komponist selbst dirigierte. Der Geiger Michaël Press erfreute durch vornehmen Ton und sichere Technik. — Für sein drittes Orchester-Kammerkonzert hatte E. N. von Reznicek eine mehrsätzige Suite für Blasinstrumente von Richard Strauss, wohl ein Jugendwerk, hervorgesucht, aus dem namentlich die Romanze und die Gavotte gefielen, ferner eine Serenade für Streichorchester von Weingartner, harmlos freundliche, kurze, fein gedrechselte Nippessächelchen. Von sich brachte der Dirigent ein Nachtstück für Cellosolo (Heinrich Grünfeld), dessen Begleitung für vier Hörner, Streichorchester und Harfe gesetzt ist, ein stimmungsvolles, fein melodisch gearbeitetes Musikstück, ferner noch drei Vagabundenlieder mit Klavierbegleitung von Herrn Lederer-Prina gesungen. Weitaus am besten von diesen ist das erste geraten mit seiner wilden, bittern Stimmung, ein in fester Strophenform gefügtes Lied; die andern wollten sich wegen zu viel Detailmalerei nicht zu einem Ganzen abrunden. — Zweimal hat Charles Williams unsere Philharmoniker brav und tüchtig, aber ohne irgendwelche persönliche Note dirigiert. Was er uns von Mozart (Ouverture zum Schauspieldirektor, eine kleinere Symphonie in B-dur) oder von Bach (eine Suite C-dur für Streichorchester und drei Blasinstrumente) vorführte, klang viel zu schwerfällig, weil der Streicherchor zu stark besetzt war, die Bläser kamen nicht zur Geltung. Auch in dem Konzertstück für Soloquartett mit begleitendem Streichorchester von Edward Elgar hörte man von den vier Solisten infolge der starken Begleitung nur Anton Witek mit seinem goldnen Ton. Übrigens zeigte sich der Bruder des Dirigenten, Arthur Williams, mit dem Vortrag des Dvořákschen Cellokonzertes als ein beachtenswerter Künstler. — Das letzte Nikisch-Konzert war zu einem Mozart-Abend gestaltet: Ouvertüre zur Zauberflöte, im besonnenen Zeitmasse, herrlich klar in der Stimmführung ausgestaltet, Symphonie concertante Es-dur für Violine (Witek) und Viola (Klingler) mit Orchester, Jupiter-Symphonie — ein wahrer Festtag für Orchester und Hörer. Lula Mysz-Gmeiner sang eine Arie der Vitellia aus Titus und vier Lieder, darunter natürlich auch das Veilchen, aber auch ein weniger bekanntes Stück „als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" ein tiefergreifendes Stimmungsbild, das von der Sängerin zu voller Wirkung gebracht wurde. — Lilli Lehmann sang wieder einmal vor ausverkauftem

Saal in der Philharmonie. — Anton Sistermans hatte sich für seinen Liederabend u. a. grössere Liedergruppen von Jensen und Pfitzner ausgesucht, die er trefflich zur Geltung brachte; des letzteren „Sonst", ein mit reizvollem Humor getränktes Rokoko-Bild (Text von Eichendorff) verdient besondere Erwähnung. — Eugen d'Albert spielte mit den von Dr. Muck dirigierten Philharmonikern Schumanns a-moll Konzert, die Wandrerphantasie von Schubert-Liszt, Liszts Es-dur Konzert und Totentanz (Paraphrase über dies irae), Chopin's Nocturne in H-dur und ein Menuett von Zanella. Ein herrlicher Abend, ein Lichtpunkt in der ermüdenden Referententätigkeit! Ergötzlich war es, wie die improvisatorische Art in d'Alberts Spiel, die wir alle so lieben, selbst die unerbittliche Festigkeit eines Dr. Muck mit sich fortzureissen wusste. E. E. Taubert

Das über jedes Lob erhabene ausgezeichnete Brüsseler Quartett brachte mit dem g-moll Quartett von Claude Debussy eine interessante lokale Neuheit zur Aufführung; es gemahnt in Harmonik, Rhythmik und zum Teil auch Thematik an Griegs Quartett und ist wie dieses teilweise fast orchestral gehalten; ein brillantes Virtuosenstück ist das Scherzo, ungemein fein in der Stimmung der freilich etwas zerrissene langsame Satz. — Das Böhmische Streichquartett scheint Novitäten jetzt aus dem Wege zu gehen; zwischen den Quartetten von Tschaikowsky in es-moll und Beethoven in e-moll bot es aber mit der vortrefflichen Vera Maurina am Klavier wenigstens Hugo Kauns hier schon zweimal erfolgreich aufgeführtes Klavierquintett. — Das philharmonische Trio (Vita Gerhardt, Anton Witek und Malkin) holte Volkmanns grossartiges b-moll Trio wieder einmal hervor und ergänzte sich durch Max Freund und Frid. Klingler, um Smetana's Streichquartett „Aus meinem Leben" vorzuführen. — Als Verdienst ist es dem Trio Georg Schumann, Halir und Dechert anzurechnen, die Aufmerksamkeit auf das Klaviertrio op 14. von Heinrich XXIV. Fürst Reuss gelenkt zu haben: namentlich der langsame Satz und die vortrefflich gearbeiteten Variationen (Finale) gefielen sehr. — Richard Rössler, der treffliche Pianist, und der nicht minder treffliche Geiger Karl Klingler machten uns mit ihren neuen Kammermusikwerken bekannt. Rösslers eben im Druck erschienenes As-dur Klaviertrio, dessen Violoncellpartie prachtvoll von Rudolf Krasselt ausgeführt wurde, ist formvollendet, ungemein frisch und sehr dankbar, enthält auch viele Feinheiten im einzelnen. Hervorragend ist Klinglers noch ungedruckte Bratschensonate: ich kenne übrigens kein ähnliches Werk, in dem dieses Instrument so klangschön behandelt ist und so wenig vom Klavier zugedeckt wird. Ein grosser Gedankenreichtum, eine Fülle edler Melodieen ist in dieser Sonate enthalten. — Einen Sonatenabend (Corelli, Mozart, Beethoven, César Franck) veranstaltete die gediegene Geigerin Jeanne Diot, die freilich durch ihren vortrefflichen Klavierpartner José Vianna da Motta in den Hintergrund gestellt wurde. — Eine talentvolle Geigenvirtuosin ist Armida Napolitano; nach ihrem Vortrag von Beethovens Kreutzer-Sonate (mit Coenraad van Bos) darf man sie freilich nicht beurteilen. — Alfred Wittenberg gab ein eigenes Konzert, obwohl sein Ruf hier längst gefestigt ist; herrlich spielte er den langsamen Satz von Bachs E-dur Konzert. — Anna Hegner erwarb sich das Verdienst, endlich hier Felix Woyrsch's wertvolles Violinkonzert „Skaldische Rhapsodie" (vgl. „Die Musik" Bd. 14, S. 431) eingeführt zu haben; das philharmonische Orchester leitete hierbei der Komponist. Mit Zuziehung desselben Orchesters unter Scharrer konzertierte erfolgreich der nicht mehr junge, sehr solide Geiger Theodor Spiering, hier ein homo novus. Wilh. Altmann

Um auf Edouard Risler zurückzukommen. Man verfolgt ihn mit grösstem Interesse, freut sich seiner technischen Vorzüge und bewundert an ihm das bedeutende Mass von positivem Können. Jedoch meine ich, dass seine Entwicklung in den letzten Jahren nur eine äusserliche Zunahme erfahren hat. Innerlich will's nicht recht vorwärts



geben. Von seelischer Bereicherung wenigstens war in seinem „Beethoven" wenig zu spüren. Beweis: die langsamen Sätze, die er in dem Bestreben, deutsch zu spielen, entweder zu breit nahm oder sentimentalisch versüsste. Sein Figuralwerk, die Passagenrundung kamen dagegen den Schlusssätzen zugute, wiewohl er das Finale der „Appassionata" völlig überstürzte und verzerrte. Elementar wirken kann er eben nicht; denn im Grunde genommen ist er eher phlegmatisch und einer rassigen Nervosität nicht fähig. Er sollte weniger arbeiten, die Detailkünste beiseite lassen, und mehr im Grossen, Allgemeinen spielen. — Über Busoni das nächste Mal ausführlicher. Von jüngeren Pianisten erwähne ich: Marcian Thalberg, einen tüchtigen Könner ohne besonders auffallende Vortragsfähigkeiten, Michael von Zadora, der noch in virtuosischer Entwicklung begriffen, und Severin Eisenberger, dessen temperamentvolle und kapriziöse Natur durch eine elegante, etwas leicht gewogene Technik unterstützt wird. Unter den Damen leisteten zum Teil ausgezeichnetes: Ella Jonas, eines der wenigen guten jüngeren Talente, das seinen musikalischen Charakter und technische Feinkunst an Mozarts d-moll-Konzert zur Geltung brachte. — Ethel Newcomb, deren Technik noch ohne harmonische Durchbildung und deren Auffassung nicht der Kraft und der Grösse ihres Vorwurfs entsprach, — ferner Klara Kuske, die im Kleinen besser war, denn im Grossen, wie z. B. in Liszts h-moll-Sonate, die noch Roh“arbeit war, — Augusta Zuckerman, eine liebenswürdige Spielerin mit guter Naturtechnik und trefflichem Anschlagsvermögen, — und Flora Scherres-Friedenthal, die bekannte tüchtige Erscheinung. — Unter den Stimmen nimmt Julia Culp einen ersten Platz ein. Die zum Teil schöne Formgebung, der metallische Glanz, die musikalische Liebenswürdigkeit sichern ihr nach wie vor eine gewisse Sympathie. Nach der innerlichen Seite muss sie jedoch noch wachsen, um das Lied mit dem Zauber des menschlichen Timbres zu umgeben und zum Kunstwerk zu gestalten. — Eine merkwürdige Ehe waren Aaltje Burg und Hendrik Kubbenga eingegangen. Ein hoher Sopran hatte sich mit einem Bass-Bariton vermählt, um seltenere Duette zu Gehör zu bringen. Dass sich solche stimmliche Gegensätze in den wenigsten Fällen ausgleichen, bezw. dass es zu derartigen Zwiegesängen einer vollendeten Harmonie der Organe und der technischen Ausbildung bedarf, diese Einsicht scheint beiden nicht recht zum Bewusstsein gekommen zu sein. — Alexander Heinemann setzte seine reichen Mittel daran, die Ballade in ihrer historischen Entwicklung zu geben. Interessant war die Gegenüberstellung des „Erikönig" von Bernhard Klein und Schubert. — Von Anna Stephan und Elisabeth Ohlhoff bleibt zu sagen, dass die technischen Mängel noch immer nicht so beglichen sind, dass das musikalische Konto schuldenfrei erschiene.

R. M. Breithaupt

Um gerecht zu sein, muss ich meinen Bericht mit der Besprechung von Edwin Fischers Leistungen beginnen, die alles andere von mir innerhalb zweier Wochen Gehörte übertrafen. Bescheiden war er im Konzert von Grete Steffens an letzter Stelle unter den Mitwirkenden genannt, während wegen seiner Klaviervorträge allein der Besuch des Konzertes lohnend gewesen wäre. In dem augenscheinlich noch sehr jungen Mann steckt eines der stärksten musikalischen Talente, die mir seit langer Zeit begegneten. Aus dem wird etwas! Auch jetzt schon dürfte er sicher überall Aufsehen erregen. Er spielt nicht nur Klavier, er dichtet nach. Mit durchdringendem Verständnis verhalf er der Klaviersonate op. 6 von F. Draeseke zu grossem Erfolge. Die Konzertgeberin Grete Steffens singt mit umfangreichem, klingendem und geschultem hohem Alt recht dramatisch. Leider ist der Ton oft unstet. In drei Duetten von Brahms hatte sie als Partner Dr. Ludwig Wüllner. — Paul Goldschmidt ist ein äusserst gewandter Pianist, der musikalische Eigenschaften hat. Aber ein geringerer Aufwand von Kraft ist ihm zu empfehlen. — An krankem Ton leidet das Klavierspiel von Anna

Laidlaw. Sie hat sich ein sehr leichtes Staccato angeeignet. — Elli Rängman zeigte eine Musikernatur. Sie vermeidet möglichst die Schablone, ist individuell beanlagt und gliedert klar. Man muss sie ernst nehmen, wenn sie auch einer solch grossen Aufgabe wie Beethovens Sonate op. 110 noch nicht gewachsen ist. — Olga Hahn-Rheinboldt (Klavier) und Marie Müller-Jässing (Gesang) sollten nicht öffentlich auftreten. — Schon durch ihr Programm, das u. a. Gesänge von P. Cornelius, Reger, d'Albert, Strauss, Wolf, Sitt, Thuille und Scheinpflug enthielt, erregte Therese Müller-Reichel Interesse. Sie hat einen schönen, sympathischen Sopran. Im Ausdruck ist sie noch nicht tiefgehend genug. — Zu gemeinsamem Konzert hatten sich Jeannette Grumbacher de Jong (Sopran), Irma Saenger-Sethe (Violine) und Moritz Mayer-Mahr (Klavier) vereinigt. Die Sängerin ist im Liedvortrag ganz hervorragend. Die Violinistin ist sich über die Tempi nicht klar, geigt aber mit schönem Ton. Mayer-Mahrs Vorzüge sind eine äusserst glatte Technik und ausdrucksvoller, farbenreicher Anschlag. — Elisabeth Halter nutzt ihren prächtigen Alt nur klanglich aus. Die Stimme pariert nicht gleichmässig gut. Die Reinheit ist mitunter getrübt. — Ida Kopetschni's Gesang ist zierlich und allerliebst. Kleines Sopranstimmchen, koketter Vortrag, kurze Noten unhörbar. — Minnie Kühne-Hellmessen ist eine verständige Pianistin voll Kraft und Temperament, weiss auch zartere Saiten anzuschlagen. Gregor von Akimoff spielt Violine mit gesangvollem Ton, verzerrt jedoch die Kantilene und zeigt für Bach kein Stilgefühl. Seine Phrasierung ist meistens unberechtigt. — Elsa Riess lässt sich nur eine starke Stimme nachsagen. — Ohne viel Temperament, aber mit desto mehr Verstand spielte Gottfried Galston trefflich Bach, Beethoven und Brahms. — Die beiden, wohl kaum den Kinderschuhen entwachsenen Schwestern Elisabeth und Gudrun Rüdinger haben wundervolle Sopranstimmen. Bei Elisabeth fiel mir sehr deutliche Koloratur, besonders der runde Triller auf. Gudrun hat die grössere Stimme und ist musikalischer. Die Violinistin Clara Schmidt-Guthaus zeigte Solidität, Korrektheit und Intelligenz, der Vortrag ist aber etwas zu pedantisch. Ich hörte von ihr das F-dur Konzert von Lalo. — Gertrud Bischoffs Vortrag genügt nicht, um die gesanglichen Fehler zu verdecken. Sopran nicht übel. Künstlerisch völlig wild ist das Violinspiel des nicht unbegabten Albert Járosy. — Jacques van Lier gab einen Beethoven-Abend mit der Pianistin Elisabeth Odenwaldt. van Lier ist ein vorzüglicher Cellist, trägt sehr sinngemäss vor, übertreibt in dynamischer Hinsicht aber nach beiden Richtungen. Im Forte ist sein Ton rauh und schmelzlos. Die Pianistin ist sehr tüchtig. — Annie Ritter singt wie in der Gesangstunde. Keine Spur von Auffassung. Stimme ist vorhanden. Der mitwirkende Hermann Monich spielt gewandt Klavier. — Die Spezialität der Mezzosopranistin Susanne Dessoir ist der Vortrag heiterer Lieder, jedoch wird sie auch ernsteren Gesängen ziemlich gerecht, obgleich die Mittellage ihrer Stimme des Reizes entbehrt und das Gefühl sich nicht ordentlich durchbricht. Sie sang drei schottische und wallisische Lieder von Beethoven mit Triobegleitung. Auch Robert Kahn hat für seine hier zum ersten Male aufgeführten sieben Lieder aus „Jungbrunnen" von Paul Heyse Triobegleitung gewählt. Mit Ausnahme der beiden letzten Lieder ist diese aber gerade so überflüssig wie zu denen Beethovens. Die Herren Carl Halir und Leo Schrattenholz (Violine und Cello) hatten sich der undankbaren Aufgabe unterzogen, während der Komponist selbst am Klavier sass. Die Lieder sind hübsch und klingen gut, sind auch effektvoll, lassen Charakteristik aber fast ausnahmslos vermissen. Sie sind teilweise im Volkston gehalten. — Einen herrlichen, sehr umfangreichen Sopran, der besonders in der Mittellage weich und schön klingt, hat Emilie Frank. Nie zuvor hörte ich aber so absolut ausdruckslos singen! Auch ist die Sängerin unsicher, die Koloraturen der Zauberflötenarie beleidigten das Ohr durch ihre Unsauberkeit. — Über den Liederabend

von Anni Bremer kann man günstig berichten. Die junge Sängerin, die im piano etwas sicherern Ansatz haben sollte, zeigte hübsches Vortragstalent, wobei sie von angenehmer, wenn auch ein wenig verschleierter Stimme unterstützt wird.

Arthur Laser

BREMEN: Die vier letzten Philharmonischen Konzerte brachten als orchestrale Neuheit nur das Bruchstück „Die Insel der Kirke" von Boehe, das sich, ohne tiefer zu packen, einer recht freundlichen Aufnahme erfreute. Prächtig verlief der Brahms-Abend (D-dur Symphonie und akademische Ouvertüre), an dem Lula Mysz-Gmeiner ausser einigen Liedern die Solopartie der „Rhapsodie" sang. Am 19. Dezember stieg in glänzender Wiedergabe die „Domestica", auch diesmal geteilten Meinungen begegnend, aber doch im ganzen sehr beifällig aufgenommen. In noch höherem Grade galt dies freilich von Tschaikowsky's e-moll Symphonie, die neben Volkmanns interessant gezeichneter Ouvertüre zu Richard III. gespielt wurde. Als Solist erzielte Emil Sauer mit einer mehr feinen als grossen Vorführung von Beethovens Es-dur Konzert bedeutenden Erfolg, während die ausgezeichnete Vortragskunst Henri Marteau's nicht imstande war, dem von ihm gewählten Konzert von Emanuel Moor zu durchschlagender Wirkung zu verhelfen. — Ausser einem glänzend verlaufenden Konzert unseres seit dem vorigen Jahre gleichfalls unter Panzners Leitung stehenden Lehrer-Gesangvereins sei an Leistungen heimischer Kräfte noch erwähnt ein gehaltvoller Liederabend Marie Busjaegers und die mit dem Beethovenschen und später mit dem Bruchschen g-moll Konzert erfolgte, sehr günstige Einführung unseres neuen, von Köln herübergekommenen Konzertmeisters H. Kolkmeyer. Von auswärtigen Künstlern gab Wüllner vor ausverkauftem Saal einen mit Beifall überschütteten Liederabend, während die gleichfalls mit Begeisterung aufgenommenen Konzerte Mischa Elmans und des vorzüglichen Geigers Hegedüs nur mässigen Zuspruch gefunden hatten.

Gustav Kissling

BRESLAU: Die letzten Abonnementskonzerte des Orchestervereins unter Dr. Dohrn brachten ausser bekannten Stücken von Bach, Brahms, Berlioz und Wagner die erste Wiederholung des vor mehreren Jahren als Neuheit aufgeführten „Zarathustra" von Strauss, der namentlich in seinen dithyrambischen Höhepunkten wieder starken Eindruck machte. Von Novitäten wurden geboten das interessante op. 30 Georg Schumanns: „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema" und als Konzertgrosstat die fünfte Symphonie von Gustav Mahler unter persönlicher Leitung des Komponisten. Für die klugen, geistreichen Züge des Werkes, für die Art, wie der Komponist die Sätze seiner Symphonie disponiert, wie er die Themen einzeln oder zu zweien oder in rascher Folge aufmarschieren lässt, wie er sie zu Zeiten durcheinander führt oder zu einem Knäuel ballt, dafür hatte man auch hier das nötige Verständnis. Die Bewunderung der musikalischen Strategie war aber grösser als die Liebe. Für die Mozartfeier stellte der Orchesterverein kein Mozart-Programm auf, sondern lud das Berliner Vokalquartett ein, das Mozart nicht singt. So entstand leider ein gemischtes Programm. Dagegen wurde Kapellmeister Behr gestattet, ein volkstümliches Mittwochkonzert als Beethovenabend zu arrangieren. — Im vierten Kammermusikabend spielten Dr. Dohrn, Himmelstoss, Behr, Hermann und Melzer ein neues Quintett von Stephan Krehl. — Eine Reihe berühmter und unberühmter Solisten haben uns besucht: Marie Wittich, Marie Götze, Florence Bassermann, Leonard Borwick, Richard Mühlfeld, Hermann Schubert (Tenor), Mischa Ferenzo und die beiden „Wunderknaben" Vecsey und Elman, von denen der zweite aber die Knabenschuhe nunmehr ausgezogen hat. Auch Ludwig Wüllner ist wiedergekommen, um zu zeigen, dass er als Liedersänger in Beziehung auf Geist, Temperament und plastische Gestaltung auch heute noch keinen Rivalen hat. — Ein Versuch, die Klavierauszüge zu Wagners Musikdramen als Konzertstücke vorzuführen (Dillmann),

schlug fehl. — Guten Erfolg hatte ein Konzert des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter Max Franke. J. Schink

DARMSTADT: Beethovens Geburtstag brachte uns in prächtiger Wiedergabe durch die Kammermusikvereinigung der Herren de Haan, Havemann, Spohr, Oelsner und Andrä das hier lange nicht gehörte Harfenquartett op. 74 (Es-dur) und das B-dur-Klaviertrio (op. 97), die Weihnachtszeit eine grosszügige Aufführung von Bachs h-moll-Messe durch den Musikverein (mit dem Solistenquartett Emma Rückbeil-Hiller, Else Bengell, Otto Wolf und Franz Harres) und Heinrich von Herzogenbergs Weihnachtsoratorium „Die Geburt Christi" durch den Evangelischen Kirchengesangverein der Johannesgemeinde. Als Novitäten hörten wir in den Symphoniekonzerten der Hofmusik die beiden sehr beifällig aufgenommenen symphonischen Dichtungen von Ludwig Hess: „Meeresnacht" und „Hans Memlings Himmelskönigin mit den musizierenden Engeln", Paul Ertels „Maria Stuart" und Massenet's „Phädra"-Ouvertüre. Im Richard Wagner-Verein gab Dr. Ludwig Wüllner seinen bekannten Otto Vriesländer-Abend, der auch hier ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen entfesselte. Als eine Mezzosopranistin von beachtenswertem Können führte sich Ciska Schattka ein. — Die Klaviervirtuosen waren durch Wilhelm Backhaus, Albert Friedenthal und Willy Hutter, die Geiger durch Arrigo Sersto und Wilhelm Schmitt vertreten. Interesse erregte auch das Auftreten des Kammersängers Willy Fahr. — Jaques-Dalcroze's graziöse Kinderreigen und Gebärdenspiele fanden auch hier viel Anklang. H. Sonne

DRESDEN: Das vierte Hoftheaterkonzert der Serie B stand im Zeichen eines jungen Musikers, Ernst v. Dohnanyi, der als Komponist und Klavierkünstler hervortrat. In der letzteren Eigenschaft bot er mit der Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur Konzerts eine zwar schätzenswerte, aber nicht aussergewöhnliche Leistung. Als Komponist aber errang er mit einer Symphonie d-moll einen starken und wohlberechtigten Erfolg. Wir haben es hier mit einem Werke zu tun, das sich einerseits durch geschickte Verwendung der modernen Orchestertechnik, andererseits durch eine blühende, frische Erfindung auszeichnet. Unter Herrn v. Schuchs Leitung machte die Symphonie einen nachhaltigen Eindruck. Das fünfte Konzert der Serie A war dem Andenken Mozarts gewidmet und brachte unter Herrn Hagens Direktion des Meisters Symphonieen in g-moll und C-dur (Jupiter), sowie die Konzertante Symphonie Es-dur mit den Herren Petri und Spitzner an den Soloinstrumenten (Geige und Bratsche). Das vierte Philharmonische Konzert vermittelte uns die sehr angenehme Bekanntschaft mit Elena Gerhardt, einer Sopranistin von reichen Mitteln, trefflicher Schulung und grossem Vortragstalent. Der zweite Solist war Eugène Ysaye, der leider diesmal keinen seiner grossen Tage hatte. Eine interessante musikhistorische Aufführung veranstalteten die Dreyssigsche Singakademie und der Orchesterverein „Philharmonie" unter dem Titel „Musik am sächsischen Hofe". Es gelangten dabei eine Reihe von Musikstücken aus der Feder von Mitgliedern des sächsischen Herrscherhauses oder alten, im Hofdienst angestellt gewesenen Meistern zur Vorführung. Alle diese Kompositionen hat der hiesige Musikforscher Otto Schmid aufgestöbert und herausgegeben. In einer Matinée in Roths Musiksalon kam Otto Urbach mit einer langen Reihe von Kompositionen zu Worte, die sein schönes Talent aufs neue bewiesen. Das 50jährige Jubiläum des Kgl. Konservatoriums wurde mit einigen Aufführungen begangen, die hier nur eine Kollektivverwähnung finden können. Mischa Elman bewies in einem Konzert wieder seine staunenswerte künstlerische Reife, während in der „Ressource" ein bisher unbekannter Geigerknabe namens Josef Szigett aus Ofen-Pest auftrat, der zwar für seine zwölf Jahre alles Mögliche leistet, aber doch an Vecsey und Elman nicht heranreicht. Die Mozart-Gedenkabende des Tonkünstlervereins und des Lewinger-Quartetts sowie ein zweiter Klavierabend von Max

Pauer und der Schluss-Nachmittag der Herren Giessen und Sittard, die diesmal Hugo Wolf und Richard Strauss mit Glück interpretierten, seien zur Vervollständigung der Übersicht genannt. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Viel Interesse brachte man den Klaviervorträgen mit mündlichen Erläuterungen von Dr. O. Neitzel entgegen. Die zwei letzten Abonnementskonzerte von Anna Haasters-Zinkeisen nahmen einen glänzenden Verlauf. Die Künstlerin bot speziell als Chopinspielerin Ausgezeichnetes; auch die mitwirkenden Vokalisten Ludwig Hess und Johannes Messchaert teilten sich mit ihren Liederspenden in den vollen Erfolg des Unternehmens. Der „Gesangverein" brachte Mozarts „c-moll Messe" unter Leitung von Dr. Frank L. Limbert, mit Rose Ettinger, Frau Küchler, Anton Kohmann und Franz Wassmuth als Solisten und C. F. Hempel (Orgel) zu einer eindrucksvollen, schönen Wiedergabe. Mozart-Abende veranstalteten das städtische Orchester unter Direktion von O. Reibold und der hiesige „Mozart-Verein", wobei besonders noch weniger bekannte Werke lebhaftes Interesse erregten.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Durch die Konzertsäle wandelte man diesmal in Januartagen wie durch einen Frühlingswald, von dessen Zweigen es hundertfältig Mozart, Mozart, Mozart herabklang und -sang. Das Museum widmete dem Grossen drei Abende, zwei Orchester- und ein Kammermusikkonzert und tat dabei sicherlich nicht zuviel des Guten. Wenn es einmal, an einem Freitagkonzert, dennoch so schien und der Hörer bekennen musste wie Tannhäuser vor Venus: „Wenn stets ein Gott geniessen kann, Bin ich dem Wechsel untertan —" so lag das Verschulden nur an einer etwas einseitigen Wahl aus der unerschöpflichen Schatzkammer des Meisters. Die Haffner-Serenade — das Bläser-Divertimento in B-dur — das D-dur-Violinkonzert, von Hugo Heermann mit der bekannten Meisterschaft gespielt — endlich die Jupiter-Symphonie in einer einzigen Sitzung zu hören ... „zuviel! zuviel! o, dass ich nun erwachte!" Grossen Genuss bot der Kammermusikabend mit dem Quartett C-dur, dem g-moll-Quintett und dem Klavierquintett in gleicher Tonart, wobei Dr. Ludwig Rottenberg sich wieder einmal als gediegener Mozartinterpret am Klavier zeigte. Von anderen Mozarthuldigungen sei ein schöner Abend des Frankfurter Trios und eine konzertmässige Feier erwähnt, die die Gesellschaft für ästhetische Kultur und die Ortsgruppe der internationalen Musikgesellschaft gemeinsam veranstaltete und die auch mit einer Ausstellung interessanter Mozartiana aus dem Besitz eines fleissigen Sammlers, Paul Hirsch, verknüpft war. Ohne Mozart kam man beim letzten Opernhauskonzert aus, wo Fritz Kreisler mit seinem hervorragenden Violinspiel (Brahms' Violinkonzert und Tartini's „Teufelstriller") grossen Eindruck machte, ebenso beim dritten Kaim-Konzert, wo Hans Pfitzners neue Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" hier eingeführt und von gewogenen Händen begrüsst ward. Hübsch und dankbar war die Idee der Museumsleitung, im letzten ihrer Sonntagskonzerte vorwiegend den jetzt saisonbeherrschenden Tanz zu kultivieren. Das Programm verzeichnete da u. a. Balletmusiken von Grétry, Beethoven („Geschöpfe des Prometheus"), Lanners „steirische Tänze" und Joh. Strauss den Jüngeren mit der Fledermaus-Ouvertüre und dem Donauwalzer. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i/B.: Die bis kurz vor Weihnachten sich erstreckende Spielzeit hat eine reichliche Ausbeute an künstlerischen Genüssen gezeitigt; unter den drei bis jetzt stattgehabten Städtischen Symphonie-Konzerten war das letzte durch die Vorführung der achten Brucknerschen Symphonie in c-moll besonders bemerkenswert; das Werk wurde vorzüglich gespielt und erzielte einen bedeutenden Eindruck; an Solisten hörten wir Fritz Kreisler, Raoul de Pugno und Paul Reimers. Die Reihe der Vokalkonzerte eröffnete der Musikverein mit einer Mozart-Gedächtnisfeier, in der, ausser dem

Requiem und Ave verum corpus noch das Doppel-Konzert für zwei Klaviere in Es-dur zum Vortrag gelangte; sodann brachte der Oratorienverein unter W. Laporte's Leitung eine einmalige sehr gut verlaufene Aufführung des „Achilleus" von M. Bruch, in der Adrienne von Kraus-Osborne die Andromache vorzüglich sang. — Von Konzerten auswärtiger Künstler und Künstlervereinigungen kommen noch in Betracht: Frau Kwast-Hodapp, Eugen d'Albert, E. von Dohnanyi, Max Reger, Sven Scholander, Société de Concert des Instruments anciens (Paris) und das Münchner Streichquartett, die sich sämtlich einer starken Frequenz erfreuten. Unser einheimisches Süddeutsches Streichquartett gab bis jetzt einen Beethoven-Brahms-Abend mit schönem Erfolg.

Victor August Loser

HAMBURG: Die Berliner Philharmoniker unter Arthur Nikisch haben ihr drittes und viertes Konzert ohne Solisten veranstaltet. Das muss man ihnen ganz besonders bei uns danken, wo in weitesten Kreisen noch die Ansicht herrscht, dass der berühmte Solist Hauptsache und das ganze übrige Konzert nur bessere Staffage sei. Dabei war das eine der Konzerte, das nur Beethovensche Kompositionen zu Gehör brachte, bereits tagelang vorher total ausverkauft. Sein Verlauf war ein Ehrenabend für Nikisch und seine glänzenden Truppen; namentlich die c-moll Symphonie hinterliess Eindrücke, die sich nicht sobald wieder verwischen. War es Zufall oder ein geistreicher Einfall Nikischs, dass er dann im folgenden Konzert Smetana's „Vyshegrad" und Straussens „Till Eulenspiegel" unmittelbar nebeneinander stellte? Zwei Werke, die den Sagenkreis ihres Landes musikalisch ausmünzen und deren geistige Verwandtschaft nicht nur auf der stofflichen Parallele zwischen ihnen beruht? Wenn nicht allzu vielen die Erkenntnis einer besonders stilvollen Gruppierung in diesem Konzertprogramm aufgegangen ist, so ist natürlich nicht Nikisch schuld. Aber man möchte doch die Frage aufwerfen: würde ein Programmbuch oder ein Konzertführer nicht viel besser seinen Zweck erfüllen, der mit wenigen Worten auf solche Dinge hinwiese, als die jetzt üblichen Analysen, die mit trockenem biographischen Material noch trockenere, fast nichtssagende Notenbeispielchen bringen? Denn was nützen bei einem Werke, wie dem „Eulenspiegel", bei dem auf das „wie" der Verarbeitung alles ankommt, die paar Noten im Führer? Beschlossen wurde das kurze, aber erbauliche Konzert mit der Brahmsschen milden und sonnigen Symphonie in D. Max Fiedler, erfolggekrönt aus Amerika wieder heimgekehrt, brachte im ersten Konzert im neuen Jahre Beethovens Pastoral-Symphonie und die Variationen aus Tschaikowsky's III. Orchestersuite. Marteau war der mit Jubel begrüsste Solist dieses Konzerts, der uns die Bekanntschaft mit einem neuen Violinkonzert von E. Moór vermittelte. Allzu erbaulich war diese Bekanntschaft nicht, aber wenn man die engen Kreise bedenkt, in denen sich sonst die Virtuosen zwischen Beethoven, Mendelssohn und Bruch drehen, muss man für jeden Versuch, Neues zu bringen, dankbar sein. Das „Vereinskonzert der Musikfreunde", zu dem der ergebenst Unterzeichnete eine Einladung nicht erhielt und dessen Erwähnung an dieser Stelle den Vorständen des Vereins der Musikfreunde also wohl unwichtig erschien, leitete Dr. Carl Muck aus Berlin. Ich hoffe zuversichtlich, dass er von dem Verein, seinen Leitern und unserem Orchester einen recht günstigen Eindruck gehabt hat. Mit Mozarts 150. Geburtstag machte die Philharmonische Gesellschaft nicht viel Umstände. Doch sag' ich nicht, dass das ein Fehler sei. Denn aus der forzierten, krampfhaften Gedenktag-Begeisterung kann ich mir niemals viel entnehmen. Ausserdem ist Mozart wirklich nicht auf solche Gelegenheiten angewiesen. Herr Fiedler brachte eine Symphonie von Mozart und zwar weder die C-dur noch die g-moll, er brachte sie mit Liebe und Verständnis — das genügt vollauf. Am Schluss dieses Konzertes stand Tschaikowsky. Wiederum! Dazwischen spielte Eugen d'Albert das Brahmssche B-dur Klavierkonzert. — Von Veranstaltungen

auf dem Gebiete der musikalischen Kleinkunst ist der erste Kammermusikabend der Brüsseler erwähnenswert, die, von Herrn Ammermann am Klavier unterstützt, alle Erfolge erzielten, die man auf diesem Gebiet erzielen kann. Nur auszunehmen sind leider die pekuniären. Das ist, nachdem die gesamte Presse mit Nachdruck auf diese Vereinigung hingewiesen hat, kein gutes Zeichen für den Hamburger Musiksinn. Vor leerem Saale spielte auch eine junge Könnerin, die Komtesse Morsztyn, die offenbar ihre Empfehlungskarten zu spät oder gar nicht abgegeben hatte. Wogegen ein homo novus unter den Liedersängern, Herr Disraeli, sehr günstig eingeführt gewesen sein muss, denn er sah sich einem stark besetzten Saale gegenüber. Relata refero — auch über seinen Gesang, über den sehr widersprechende Urteile gefällt wurden. Jetzt beginnt es im musikalischen Leben der Stadt zu gären. Die neue Musikhalle geht ihrer Vollendung entgegen, und zugleich beginnt man, von Staats wegen eine Reformation der Verhältnisse unserer Orchestermitglieder einzuleiten. Vorläufig macht man das unleugbar mit bestem Willen, aber anscheinend vollkommen ungenügendem Verständnis und ungenügenden Mitteln. Die ganze der Bürgerschaft zugehende Vorlage liest sich von a bis z wie eine grosse Naivität in sozialer und künstlerischer Beziehung und sie hat denn bisher auch nur bewirkt, dass Unruhe und Unzufriedenheit in den beteiligten Kreisen zunehmen. Wie man mit einer so minimalen staatlichen Mehrhilfe von 60000 Mk. ein jetzt erbärmlich gestelltes Orchester von 115 Mann auf einen grünen Zweig bringen will, ist das erste Rätsel, dessen Lösung die Senatsvorlage nicht verrät. Dann aber: wie denkt man sich ferner in der Praxis die gleichzeitige Trennung und Verschmelzung der beiden bestehenden grossen Orchester? Dass irgendein in der Praxis stehender Musiker, der zudem die lokalen Bedingungen genügend kennt, an den Beratungen ausschlaggebend teilgenommen hat, ist einstweilen nicht anzunehmen. Inzwischen schiessen dann wilde Projekte und Pläne für die Zukunft üppig ins Kraut. Hoffen wir, dass die Bürgerschaft, ehe sie die Vorlage annimmt, den Antrag eingehend von Sachverständigen prüfen lässt. Ich nenne ihr den Namen Paul Marsop.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Im 5. Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle kam unter Doebbers Leitung ein neues Werk von Edward Elgar: seine Orchestervariationen sehr gut vorbereitet zur Aufführung. Schade, dass das auf charakteristischen Gedanken basierende, wirkungsvoll instrumentierte Werk einmal so übermässig lang und dann in der Anordnung der Variationen so stil- und wahllos angelegt ist. In dem Konzert, das noch die „Haffnersche" Symphonie von Mozart und Beethovens „Achte" als Orchesternummern enthielt, ersang sich das Sänger-Ehepaar von Dulong (Berlin) einen hübschen Achtungserfolg.

L. Wuthmann

KÖLN: Das siebente Gürzenich-Konzert brachte als Mozart-Abend die g-moll Symphonie, die von Fritz Steinbach zusammengestellten und eingerichteten „acht deutschen Tänze" für kleines Orchester, das Klavierkonzert C-dur, das Violinkonzert A-dur, die Lisztsche Don Juan-Phantasie und schliesslich die Zauberflöte-Ouvertüre. Steinbach erzielte mit seinem, ersichtlich von Jahr zu Jahr stetig mehr in seiner Dirigenteneigenart aufgehenden Orchester eine Reihe auserlesener Eindrücke. Als Solisten erfreuten Wilhelm Backhaus und Karl Körner durch ihre bestbekannten Leistungen. — Bei einem eigenen Abend in Hotel Disch erzielte Willy Burmester zumal mit Beethovens D-dur Sonate (am Klavier Johann Wysman), Wieniawski's d-moll Konzert und dem Paganinischen Hexentanz die gewohnten Triumphe. — An gleicher Stelle machte Anna Zinkeisen den durchaus misslungenen Versuch, für Lieder- und Balladenvorträge mit Lautenbegleitung à la Kothe zu erwärmen. — Georg Hüttner von Dortmund, der schon in seinem ersten hiesigen Konzert mit seinem Philharmonischen

Orchester einen vollberechtigten grossen Erfolg erzielt hatte, wusste diesen am zweiten Abend besonders durch die prächtigen Ausführungen von Berlioz' Ouvertüre „Römischer Carnaval", Bruneau's „La Belle au bois dormant", Georg Schumanns „Tanz der Nymphen und Satyrn" sowie Glazounows es-moll Symphonie in erheblichem Masse zu verstärken. — In der fünften Kammermusikaufführung des Gürzenich-Quartetts gelangten in Fortsetzung der ganzen Serie Beethovens Quartette in Es-dur (Werk 74) und e-moll (Werk 59) zu wirkungsvoller Wiedergabe. Die als Neuheit gebrachte fis-moll Sonate (Werk 1) für Klavier und Cello von Hans Pfitzner vermochte keinen Erfolg — sehr gelinde ausgedrückt — zu zeitigen, obwohl Greta Bruhn und Friedrich Grützmacher das immer mögliche taten, das schwache Stück über Wasser zu halten. — Beim letzten Abend des Tonkünstler-Vereins wurde eine Klavier-Phantasie über ungarische Volkslieder von Franz Kessel, die der Komponist vortrug, verdientermassen sehr warm aufgenommen. Seine sehr stimmungsvollen Lieder würden durch frischere und gewähltere Vortragsweise, als ihnen Hermine Techow angedeihen liess, zweifellos noch viel überzeugender gewirkt haben. — In der Musikalischen Gesellschaft fanden in den letzten Wochen als Pianisten Donald F. Tovey und Gisella Gross sehr gute Aufnahme, während die hiesige Konzertsopranistin Stephanie Becker zumal mit Liedervorträgen neben schönen Stimmitteln ein sehr schätzenswertes Können dokumentierte.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. P.: Das Hauptereignis bisher in der heurigen Saison war die erste Aufführung der Tondichtung „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss. Sie wurde vom Königsberger Musikverein unter der Ägide des opferfreudig tatkräftigen Leiters der Künstlerkonzerte C. J. Gebauhr veranstaltet. Das Vereinsorchester, durch private Künstler und Militärkapellbläser auf die erforderliche Stärke gebracht, hat die enorme Aufgabe unter der gross gestaltenden und energisch führenden Direktion Ernst Wendels bewunderungswürdig gelöst; die Aufführung erregte einen mächtigen Eindruck und gab zum ersten Male den Königsbergern einen wirklichen Begriff vom Genie Strauss', der hier bisher arg verketzert wurde. Eine weitere bedeutende Gabe bot derselbe Wendel mit seinen Genossen Hedwig Braun, Paul Binder, Herbst und Else Mendel mit der tief empfundenen und feinfühlig abgetönten Wiedergabe des herrlichen F-dur Quintetts von Bruckner; den neunmal Weisen erschien das wundersame Werk mit dem unbeschreiblichen Adagio trotzdem „entsetzlich". In den Symphoniekonzerten unter Prof. Brodes Leitung wurde an neueren Werken die instrumentale Liebesszene (hier „Liebestod" genannt) aus Strauss' „Feuersnot" und Hugo Wolfs pikante italienische Serenade gespielt, ohne die Zuhörer sonderlich zu erwärmen. In den Brodeschen Kammermusikabenden kamen eine interessante Violoncellosonate in b-moll von Dohnányi, von Hermann Hopf prachtvoll gespielt, und Mendelssohns Streichoktett zu Gehör. Eine neue Trio-Vereinigung der Herren Richard Fuchs, Becker und Hopf hat ihr erstes Konzert gegeben, wobei die wohltätige Einrichtung der Verdunklung des Saales mit gutem Gelingen angewendet wurde. Von tiefer Wirkung war das Spiel Frederik Lamond's, der kürzlich die letzte Sonate Beethovens in kongenialer Weise interpretierte. Ein Orchesterkonzert, das Siegfried Wagner hier geleitet hat, zeigte, dass sich des Meisters Sohn zu einem vortrefflichen Dirigenten entwickelt hat; besonders drei Tonstücke seines Vaters erstanden in überraschender Grösse. Das verstärkte Symphonie-Orchester leistete unter Wagners Leitung Vortreffliches, wie man es sonst hier nicht bei ihm gewöhnt ist.

Paul Ehlers

LEIPZIG: Das durch einen trefflichen Orgelvortrag (Toccata, Adagio und Fuge in C-dur) des Organisten M. G. Fest eingeleitete zweite Konzert des Bach-Vereins brachte unter Leitung Karl Straubes und solistischer Mitwirkung von Anna Hartung, Maria

Philippi, Emil Pinks und Hans Schütz die ersten drei Kantaten des „Weihnachtsoratoriums" in durchaus stilgerechter und stimmungsechter Wiedergabe. Das 13. Gewandhauskonzert, in dem Dr. Alfred von Bary neuerdings mit kraftvollen aber wenig assoziationsfähigen Tenortönen paradierte, wurde von Arthur Nikisch über eine etwas nachlässige Wiedergabe der Haydnschen B-dur Symphonie hinaus zu einer im ganzen sehr schönen Interpretation der C-dur Symphonie von Schumann emporgeführt. Der vierte Abend der Böhmen, dem als Novität — mit Vera Maurina am Flügel — das für den Hausbedarf wohlgeeignete f-moll Quintett op. 39 von Hugo Kaun eingefügt war, gipfelte in einem vorzüglich schönen Vortrage des Beethovenschen a-moll Quartetts op. 132. Begeisterte Aufnahme fand Raimund von Zur-Mühlen für seine vornehme und stimmhafte Liedervortragskunst, beifallerzwingend wirkten einige vorzüglichere Leistungen des stimmungsvollen Pianisten Joseph Sliwinski, und freundlichem Interesse begegnete auch Leo Kestenberg, für dessen Vorführung von Klavierübertragungen irgendeine künstlerische Berechtigung allerdings wohl kaum vorhanden sein dürfte. Des sehr tüchtigen Geigers Adolf Rebner, der in einem mit Orchester veranstalteten eigenen Abend unter anderem die d-moll Konzerte von Joachim (in ungarischer Weise) und von Wieniawski vortrug, — des sehr anmutigen Zusammenspieles der beiden Violinistinnen Helene Ferchland und Helene Fürst, — eines erfolgreichen Abschieds-Konzertes von Mischa Elman und eines erneuten Debüts des hochtalentierten aber noch allzu fahrigen Geigers Hermann Salomonoff, der mit Begleitung des von seinem Lehrmeister Prof. Hans Sitt geführten Winderstein-Orchesters Sitts liebenswürdiges a-moll Konzert No. 2 und das Tschaikowsky-Konzert spielte und sich der Mitwirkung Elena Gerhardts zu erfreuen hatte, kann hier nur ganz flüchtig gedacht werden; nachdrücklicher aber ist auf ein Konzert hinzuweisen, mit dem einer der tüchtigsten und verdienstvollsten Künstler Leipzigs, Julius Klengel, unter lebhaftester Anteilnahme des Publikums das Fest seiner dreissigjährigen öffentlichen Kunstbetätigung feierte, das unter Mitwirkung der sympathischen Liedersängerin Anna Hartung und des Winderstein-Orchesters stattfand und dem begeisterten Publikum zu Haydns D-dur Konzert die Bekanntschaft mit drei sehr beachtenswerten neueren Violoncello-Kompositionen verschaffte: mit Carl Reineckes „Romanzero in Form eines Konzertstückes", dem d-moll Konzert (No. 2) von Saint-Saëns und einer von Julius Klengel selbst komponierten, sehr kunstreichen und technisch-hochinteressanten „Caprice in Form einer Chaconne". Das siebente Philharmonische Konzert (Winderstein) und das vierzehnte Gewandhauskonzert (Nikisch) galten bereits der Feier von Mozarts 150. Geburtstag; im ersteren gab es die D-dur Symphonie No. 1, das c-moll Klavierkonzert mit sehr klarer aber etwas tonspröder Ausführung des Solopartes durch Fritz Masbach, die Maurerische Trauermusik, das von Tschaikowsky für Orchester bearbeitete himmlische „Ave verum corpus", die Sätze 2 und 4 aus der Haffner-Serenade und dazwischen Arien und Liedervorträge der anmutigen Genfer Sängerin Nina Faliero-Dalcroze —, im Gewandhaus aber bildeten Anfang und Schluss des Mozartabends die Zauberflöten-Ouvertüre und eine sehr schöne Interpretation der Jupiter-Symphonie, während inmitten des Programms, umrahmt von feinabgetönten Arien- und Liederdarbietungen von Helene Staegemann, Carl Reinecke und Fritz von Bose des Meisters Es-dur Konzert für zwei Klaviere in sehr schöner Weise zum Vortrag brachten. Die Freude, Prof. Reinecke auf dem Gewandhauspodium wiedersehen und ihn trotz seiner 82 Jahre mit wunderbarer Elastizität und Frische Mozart spielen hören zu können, war so gross, dass aus der Mozartfeier gewissermassen eine Reineckefeier mit Orchestertusch und jubelnden Ehrbezeugungen wurde, wofür denn der gefeierte Kunstveteran mit der Zugabe des von ihm für Klavier allein bearbeiteten Larghetto's aus dem Krönungskonzert von Mozart dankte.

Arthur Smolian

MELBOURNE: Die von Prof. Peterson veranstalteten Orchester- und Kammermusikkonzerte sind jetzt, mit einer Ausnahme, glücklich überstanden. Zur Aufführung kamen Beethovens c-moll Symphonie, Mendelssohns Violinkonzert (Solist A. Zelman), zwei ungarische Tänze von Brahms und die Ouvertüren zur „Euryanthe“ und zum „Tannhäuser“. Die Symphonie, in der Andante zum Allegro und Allegro zum Presto wurden, und wo von Phrasierung u. dgl. überhaupt nichts zu spüren war, zeigte wieder, dass Herr Peterson als Universitätsprofessor der Musik und also offiziell massgebende Grösse für den hiesigen musikalischen Geschmack nicht besonders segensreich wirken kann. Ein zweites Orchesterkonzert wurde vor beinahe leerem Hause gegeben. Das Programm bestand aus der Ouvertüre zum „Occasional-Oratorium“ von Händel, der Hebriden-Ouvertüre, Haydns Symphonie „La Reine de France“, dem Allegro aus Mozarts g-moll Symphonie, der Bachschen D-dur Suite und dem Andante aus der Pastoralsymphonie — alles in derselben öden, unmusikalischen Weise vorgetragen. Die beiden Kammermusikabende, die Peterson arrangiert hatte, waren bedeutend besser. Von den daran Beteiligten müssen besonders die Pianistin Una Bourne und der Hornist Kühr für ihr ausgezeichnetes Spiel gelobt werden. Die von Anita Sutherland vorgetragenen Lieder liessen viel zu wünschen übrig. (Eine wirklich tüchtige Gesangslehrerin, die zu gleicher Zeit eine gute Konzertsängerin ist, könnte in Melbourne auf ein reichliches Einkommen rechnen). — Um so besser waren die sieben Konzerte des Marshall-Hall-Orchesters. Neu für Melbourne waren Schuberts „Tragische Symphonie“, die c-moll Symphonie von Brahms (zweimal während der Saison aufgeführt), Brahms' Variationen über ein Haydnsches Thema, zwei Menuette aus dessen Serenade in D-dur, Legenden I und IV von Dvořák (2 mal), ein banales „Symphonic Tonepoem“ von einem hiesigen Komponisten, Siede, das h-moll Violoncell-Konzert (von Louis Hattenbach vorzüglich gespielt), Vorspiel und Abschied des Engels aus Elgars „Gerontius“ (Altsolo: Fräulein Noone); Hugo Wolfs „Mignon“, mit von Marshall-Hall orchestrierter Begleitung, wurde von Frau Wiedermann gesungen. Ferner boten die Konzerte noch Symphonieen von Beethoven (A-dur), Mozart (C-dur), Tschaikowsky (Pathétique), Strauss' „Tod und Verklärung“ (2 mal), Einleitung und „Isoldes Liebestod“ aus Tristan, Walkürenritt, Waldweben, die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, Georg Schumanns „Liebesfrühling“, Ouvertüren zu „Ruy Blas“ und „Sommernachtstraum“, den Rakoczy-Marsch, Saint-Saëns' „Danse Macabre“, Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll (Edouard Scharf), Liszts „Loreley“ (Frl. Malyon), die Begleitung von Marshall-Hall orchestriert, und eine Arie aus dem „Figaro“, vortrefflich gesungen von Frl. O'Brien. Die Konzerte waren so erfolgreich, dass die Direktion beschlossen hat, im Laufe des nächsten Jahres eine bedeutend grössere Zahl zu veranstalten. Um den störenden Widerhall der hinter dem Orchester befindlichen Orgel zu vermindern, wurde jenes auf ein niedrigeres Podium plaziert und dahinter eine Schallwand errichtet, mit sehr günstigem Resultat. — Hugo und Emil Heermann gaben eine Anzahl von Konzerten, deren Erfolg leider weder vom künstlerischen, noch vom finanziellen Standpunkt betrachtet, zufriedenstellend war. Dass das nicht an ihnen selbst lag, braucht wohl kaum erst gesagt zu werden. Ihr Impresario, der hiesige Klavierlehrer Laver, bestand nämlich darauf, dass er als Begleiter, Klaviervirtuose und Kapellmeister in diesen Konzerten auftrete. Da er aber den Anforderungen dieser verschiedenen Rollen gar nicht gewachsen war, war das Ergebnis ein höchst unbefriedigendes. Trotzdem war das Spiel Meister Heermanns ein Hochgenuss, wie wir ihn wohl nicht so bald wieder erleben werden. Emil Heermann gab auch ein Konzert, in dem er von Una Bourne in überaus künstlerischer Weise begleitet wurde. — Die Orpheus-Gesellschaft, die die bei weitem genussreichsten der hiesigen Dilettantenkonzerte gibt, führte an ihren Abenden folgende für Melbourne neuen Werke

auf: Saint-Saëns' g-moll Konzert, mit Edouard Scharf am Klavier, a cappella-Gesang von Giaches de Vert: „Who will bring me back my heart?", Bachs „Lobet Jehova!" und César Francks 150. Psalm. Wiederholt wurden das „Sanctus" aus der Bachschen h-moll Messe, Zigeunerlieder von Brahms, Phantasie für Klavier, Chor und Orchester von Beethoven, drei Lieder für Altstimme mit Orchesterbegleitung von G. Clutsam (Solistin: Frl. Read), Dvořáks Slavische Tänze, die „Don-Juan"-Ouvertüre u. a.; Lieder von Brahms, F. Clutsam und das ewige „Ernani involami" wurden von Frl. Davis vortrefflich gesungen. — Die zwei Liedertafeln sind miteinander zu einer einzigen verschmolzen worden, die sich „The Royal Victorian Liedertafel" nennt und von dem Organisten E. Wood dirigiert wird. — Die Philharmonische Gesellschaft hat uns mit einer Karrikatur von Berlioz' „Damnation de Faust" beglückt. Kapellmeister, Chor, Orchester und Solosänger waren, mit löblicher Ausnahme der Marguerite, Frl. Reid, weit unter dem Mittelmass. — Die „Lyric Society" hatte den wunderlichen Einfall, den „Freischütz" in der Stadthalle in camera zu geben. Aus guter Quelle hörte ich, dass es arg zugegangen sei. — Una Bourne, die talentvollste Pianistin Melbourne's, trat vor einigen Wochen eine Studienreise nach Europa an. Vor ihrer Abreise wurde ihr ein Benefizkonzert gegeben, das erste wohlverdiente Benefiz, dessen ich mich hier erinnern kann, und das in jeder Beziehung ausgezeichnet verlief. — Der englische Bassist Watkin Mills, begleitet von den Damen Kirkwood und Lonsdale und den Herren Wilde und Parlowitz (Pianist) machte eine australische Konzerttour und hat hier gut gefallen. — Weniger Glück hatte Frl. Parkina, eine amerikanische Koloratursängerin, die ein schönes, wohlgeschultes Organ besitzt, und Herr Földesy, ein künstlerisch wie technisch tüchtiger, aber exzentrischer Violoncellist. — Jessie Maclachlan, eine schottische Balladensängerin, hatte einen gewissen Erfolg bei ihren zahlreichen hier ansässigen Landsleuten. — Maggie Stirling, eine Melbourner Mezzo-Altistin, die mit dem jungen ungarischen Klaviervirtuosen Borschke und der Violinistin Ethel Sinclair einige Konzerte gab, enttäuschte sehr. — Olga Zichy-Wolnarski (Violine), die ebenfalls von hier stammt, kam auch nach längerer Abwesenheit von Europa wieder zurück. — „Recitals" wurden ausserdem von Doris Madden, Annie Davidson, Rita Hope, Bella Whilley und einer Unzahl von anderen mehr oder weniger unreifen Kräften gegeben; fast alle gleich unerquicklich.

Hjalmar Josephi

NÜRNBERG: Im II. Kaimkonzert war der Dirigent Georg Schnéevoigt offenbar nicht ganz Herr der Situation, da sowohl das „Tristan"-Vorspiel als besonders Beethovens „Siebente" nicht den hohen Schwung hatten, den die lebendige Art des Münchener Dirigenten sonst bedingte. Auch Hans Winderstein hatte mit den Leipziger Philharmonikern nicht sonderliches Glück, woran freilich auch Tschaikowsky's gezwungene Manfred-Symphonie mancherlei Schuld trug; Claude Debussy's „Après-midi d'un faun" kann bei aller Technik der Orchesterbehandlung kein tieferes Interesse wecken. In drei Konzerten des Philharmonischen Vereins, die Wilhelm Bruch leitet, hörten wir Brahms' c-moll Symphonie, deren Herrlichkeit bisher weder dem Orchester noch dem Publikum aufgegangen ist, Schuberts h-moll, die II. Leonorenouvertüre mit viel Ekstase, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan". Ein anderer Abend brachte nur schwerstes modernes Geschütz: „Zarathustra"-Strauss, der nach sechsmaligem Hören nur noch mit einigen Gipfeln interessiert, Hans Pfitzners fesselndes Jugendwerk „Fest auf Solhaug" und Volkmar Andreaes Symphonische Phantasie, die ein Beweis für den Satz ist, dass ein sich wild gebärdendes Talent noch kein Genie ist. An Solisten nenne ich Katharina Fleischer-Edel, das Ehepaar Petschnikoff und Susanne Dessoir, die unter Mitwirkung Hinze-Reinholds einen Abend mit feiner Liedkunst füllte. Hanns Avril, ein aus Nürnberg stammender Pianist, berechtigt zu schönen Hoffnungen. End-

lich nenne ich noch das I. Konzert des Bach-Vereins, das unter der energischen und doch feinfühligen Leitung R. Mannschedels eine Reihe Händel- und Bachscher Kompositionen in mustergültiger und historisch-lebendiger Gestalt gebracht hat, und das erste Auftreten des „Nürnberger Trios", das aus den Künstlern Mannschedel (Klavier), Kogán (Violine) und Beckenbach (Cello) bestehend in Beethovens Geister-Trio und Smetana's g-moll Trio ein mustergültiges Zusammenspiel, jugendliche Kraft und Begeisterung und prachtvolle Klangschönheit vereinigte. Dr. Flatau

PETERSBURG: Getreu seiner Gepflogenheit, in den Konzerten neben der Pflege der klassischen Musik auch den bedeutenden Komponisten der neueren Zeit die gebührende Teilnahme zuzuwenden, brachte Alexander Siloti in seinen Abonnementskonzerten seit meinem letzten Bericht wieder eine ganze Reihe moderner Werke zur Aufführung. Eine Suite kleiner echt russischer Volkslieder instrumentiert von Rimsky-Korssakow, Glasunow und Liadow bereiteten den Hörern das grösste Vergnügen. Von grossem Interesse waren Schuberts „Phantasie" op. 103 (instrumentiert von Mottl), Mozarts Ouverture „Entführung aus dem Serail" mit dem Konzertschluss von Busoni, „Sauge fleurie"-Legende von d'Indy, Suite „Namouna" von Lalo und unter persönlicher Leitung des Komponisten „Don Juan-Suite" von Naprawnik und Symphonie VI von Glasunow. Dann gehen wir zu den Solisten über und nennen den Cellisten Pablo Casals (Konzert von Saint-Saëns), der zum erstenmal hier spielte und sich die Gunst der hiesigen Musikwelt im Sturm eroberte. Ferner liessen sich hören Katharina Fleischer-Edel, Fedor Schaljapin und Alexander Siloti. Die Symphoniekonzerte der Kaiserl. russ. Musikgesellschaft wurden ausschliesslich von Leopold Auer geleitet; die erwarteten auswärtigen Dirigenten und Solisten nahmen begreiflicherweise Abstand, bei den jetzigen Zeiten eine Reise nach Russland zu unternehmen. Bernhard Wendel

PFORZHEIM: Im ersten Musikvereinsabend erwies sich Konrad Ansorge als grosser Klavierkolorist; Tilly Koenen steuerte freudig aufgenommene Liedergaben bei. Die Brüsseler fanden im zweiten Konzert ein sehr dankbares Publikum; namentlich fesselte Glazounow's geistvolles Opus. In idealer Wiedergabe bescherte uns die Karlsruher Hofkapelle Beethovens Zweite unter Alfred Lorentz und das Klavierkonzert in Es (op. 73). Am Flügel sass Theodor Röhmeyer, der auch dieses Jahr wieder eine Reihe von Volkskonzerten und Kammermusikabenden veranstaltet. Rose Ettinger befriedigte nur teilweise. In seinem Busstagakonzert hatte der Männergesangverein (Albert Fauth) mit der Karlsruher Hofkapelle das Vorspiel, die Verwandlungsmusik und Abendmahlsszene aus „Parsifal" auf dem Programm und brachte ausserdem eine famose Aufführung von Wolf-Ferrari's „La vita nuova" heraus (Solisten: Emma Tester und Max Büttner). Die Musik des erfolgreich aufgeführten Märchenspiels „Die zertanzten Schuhe" von Albert Fauth spricht für gesunde produktive Beanlagung des Komponisten. Ernst Götze

PRAG: Aus der Reihe der Konzerte nur einiges Charakteristische. Dank Branbergers verdienstlichen Bemühungen ist jetzt Historie Trumpf. Altböhmische Meister werden fleissig ausgegraben und aufgeführt. Eine „Tat" vollbrachte der tschechische Singverein „Hlahol" mit Bachs h-moll-Messe (zweimal). Von neuen Komponisten tritt L. Prokops Name in Verbindung mit symphonischen und Kammermusikwerken jetzt häufiger hervor. Dieser Most kann noch Wein geben. In der tschechischen Philharmonie lernten wir in A. Neumann einen Dirigenten von mitreissendem Feuer kennen. In der Mozartwoche war natürlich alles Amadeo. Auf der Bühne des alten Landestheaters, wofür der „Don Juan" geschrieben worden ist, fand eine stimmungsvolle, von Angelo Neumann veranstaltete Feier statt. — Grosses Interesse erweckte die Pariser Vereinigung für alte Instrumente mit ihrer zierlichen Spielmusik.

Dr. R. Batka





ROSARIO (Argentinien): Erwähnenswerte Konzertveranstaltungen knüpfen sich allein an den deutschen gemischten Chorverein „Lyra". Er beteiligte sich zunächst an der grossartigen Schillerfeier, welche die deutsche Kolonie am 21. Mai im Teatro de la Opera ins Werk setzte, mit Teilen der „Glocke" — natürlich der von Romberg, die unglückseligerweise in ihrem Schrank schlummerte, nun aber ein für allemal begraben sein wird. Bei dieser Feier tauchte der längst verschollene „Männerchor" noch einmal auf, sein Scherflein in Gestalt des Beethoven'schen Hymnus „Die Himmel rühmen" beisteuernd, um wieder — für immer wohl — aus der Öffentlichkeit zu verschwinden. Die Ouverturen zu „Tell", „Egmont" und „Freischütz", vom Orchester des Kapellmeisters Provesi vorzüglich zur Geltung gebracht, bildeten einen wertvollen Teil des Programms. Für die von der ungeheuren Überschwemmung des Paraná Betroffenen gab die „Lyra" ein Konzert, dessen Vorbereitung innerhalb vierzehn Tagen erledigt wurde. Seinen Kern bildete Rossini's „Stabat mater", mit Weglassung des fugierten Schlussatzes. Unsere Solokräfte, von denen ich Frau Dr. Kunz (in Leipzig zur Berufssängerin ausgebildet) und Frau Brunner (mit mehr als Dilettantenkönnen) erwähne, kamen vorzüglich zur Geltung. Endlich beging der Verein sein Stiftungsfest. Der Chor sang zwei Volkslieder aus dem Jahre 1550, zwei Kinderlieder von Möhring, beide a cappella, „Meeresstille" und „glückliche Fahrt" von Podbertsky, und Rheinbergers Ballade „Klärchen auf Eberstein". Das früher eines guten Rufs sich erfreuende Amelong-Quartett spielte mit teilweis neuer Besetzung ein Beethoven'aches Quartett und Mendelssohns Trio d-moll, und der Unterzeichnete Schumanns „Faschingsschwank" für Piano Solo. Einer Kritik des Konzerts muss ich mich als dessen Leiter enthalten. In diesem Jahre dankte Alwin Schneider als Vorsitzender des Vereins ab, den er geschaffen und jahrelang gehalten hat. Er ist der getreue Eckart aller künstlerischen Bestrebungen und Unternehmungen in der deutschen Kolonie gewesen und wird es hoffentlich noch weiter bleiben. So selten sich hier Konzertgelegenheiten bieten, so schlecht sind sie besucht. Kein Wunder, dass durchreisende Künstler sich kaum noch hören lassen, in diesem Jahre ein einziger: der Cellist M. Loevensohn-Paris, ein Meister seines Instruments, mit ganz bedeutender Technik und grosser künstlerischer Auffassung.

Hermann Kiesiich

STRASSBURG: Die Abonnementskonzerte brachten eine gut gemachte symphonische Dichtung („Ideal und Leben") ihres derzeitigen Leiters Gorter, Beethovens Siebente, mit überhetztem Finale, den prächtigen Pianisten Dohnanyi, der Liszts Es-dur Konzert spielte, einen ziemlich unbedeutenden Orchestersatz „Elfenreigen" von Friedrich Klose und Antonia Dolores als gute Koloratur- und mezza-voce-Sängerin, im Pathetischen aber forciert und grell. Der Tonkünstlerverein produzierte das Pariser Gelosoquartett, und einen Abend einheimischer Komponisten, von denen Erb wohl der bekannteste ist, ein junger Stürmer, R. Heger, in Gesängen à la Strauss ein aussichtsvolles Talent offenbarte. Münch brachte in der Wilhelmskirche das Bachsche Magnificat, in den Soli Georg Walter und Margarete Altmann bemerkenswert, ferner die Kantate „Sie werden von Saba kommen" mit der originellen Tenorarie. Der Tenorist hatte vorher in einer Anzahl geistlicher Lieder der Familie Bach seine lyrische Kirchenkunst gezeigt, Münch eine prachtvolle Chor a cappella-Motette und 18 interessante Choralpräludien zu Gehör gebracht. — Frau Adele v. Münchhausen (Mezzosopran) widmete in einem Liederabend ihre zierliche Kunst nicht ohne Erfolg Kompositionen der erwähnenswerten Karlsruherin Clara Faisst. Eine beginnende Violinkünstlerin lernten wir in Lotte Ackers kennen. — Mozart wurde lebhaft gefeiert, in Oper (Zauberflöte) und Konzert, nicht immer mit glücklicher Auswahl der Werke — dass unter ihnen sich auch unbedeutendere befinden, können nur Kunstbyzantiner leugnen. — Eine dankbare

Kantate („Die ihr des Weltalls Schöpfer ehrt"), von Riff geschickt instrumentiert, wurde durch oben genannte Altistin eingeführt und sei ihren Kolleginnen empfohlen.

Dr. G. Altmann

TEPLITZ-SCHÖNAU: Der erste Abschnitt der philharmonischen Konzerte brachte uns reichen Gewinn. Freilich, das erste erlitt durch plötzliche Heiserkeit des Solisten Dr. Walter einigermassen Abbruch; dafür boten die nächsten zwei reichlichen Ersatz. Im zweiten bereiteten Frau v. Kraus-Osborne und Felix v. Kraus hohen Genuss vornehmlich mit Brahmsschen Duetten, nicht minder als Solisten. Das Kurorchester spielte nach Gewohnheit trefflich Beethovens Siebente unter Leitung Zeischka's; unter Georg Schumann dessen überaus amüsantes und interessantes op. 30, sowie seine „Ouvertüre zu einem Drama" (Manuskript), ein im ganzen hochachtbares Werk. Das dritte brachte Hubermann. Dvoraks Violinkonzert, ein überaus interessantes Stück, spielte er unübertrefflich; die Höhe seiner Kunst lag in der Wiedergabe von Beethovens Romanze in G-dur. Das Kurorchester markierte in diesem Konzerte den Mozartgedenktag mit der Jupitersymphonie. Wie die Philharmonischen stets vor ausverkauftem Hause stattfinden, ebenso lebhaften Zuspruch erfahren die Volkskonzerte des Kurorchesters. Das vierte galt vollständig Mozart. Die Es-dur-Symphonie, die „Konzertante-Symphonie" für Violine, Viola und Orchesterbegleitung, sowie vier Sätze aus vor nicht langer Zeit in Dresden wiedergefundenen fünf Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott,[1]) einzig an Reiz und Liebenswürdigkeit — auch trefflich gegeben — wurden mit regstem Eifer angehört.

Anton Klima

WIESBADEN: Als Neuerscheinungen an unserem Konzerthimmel sind zu signalisieren: die feurige Magyarin Alice Ripper, eine Pianistin von männlicher Kraft und Verve; die temperamentvolle Geigerin Erna Schulz aus Berlin, deren Spiel durch virtuosen Glanz und lebensvollen Vortrag allgemein ansprach; und die Altistin Anna v. Bertrand — mit ihrer vornehmen Schulung und ihrem empfindungsreichen Ausdruck eine höchst sympathische Erscheinung. Im letzten Kurhauskonzert zeigte sich Van Dyck so ziemlich „fertig"; Paul Erteis „Belsazar" erzwang allgemeines und lebhaftes Interesse.

Otto Dorn

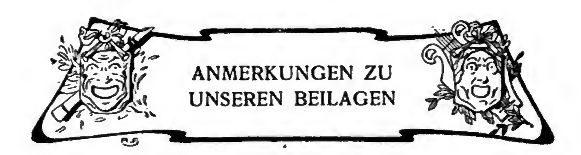
ZÜRICH: Eine Hochflut von Konzerten brachte der Weihnachtsmonat; über den Durchschnitt erhob sich nicht allzu viel. Die Abonnements-Konzerte lieben es, Anleihen bei der Opernmusik zu machen; das sechste der diesjährigen Saison brachte ausser der mit Raffinement ausgearbeiteten dritten Leonoren-Ouvertüre das Tannhäuser-Bachanal. Als Dirigent zeichnete sich wiederm Volkmar Andreä aus, der zwar noch etwas jugendliche Unruhe verrät, immerhin jedoch mit erstaunlichem Feingefühl und Geschmack seiner Aufgabe gerecht wurde. Maikki Järnefelt liess trotz reichen Nuancierungsvermögens und Glanzes der Stimme, namentlich nach der Tiefe zu, recht kühl. Einen Hochgenuss bereitete Friedrich Hegar den Züricher Musikfreunden durch die Vorführung des „Deutschen Requiem" von Brahms. Die wundervolle Ausfeilung der Chöre erregte berechtigten Beifall, und die Solisten des Abends: August Leimer und Anna Kappel setzten der prächtigen Aufführung helle Lichter auf.

W. Niedermann

---

[1]) Das zweite Mozart-Heft der „Musik" (Jahrg. V, Heft 7) brachte vier Sätze aus diesen Divertimenti als Musikbeilage.

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Baltimore, Basel, Cincinnati, Kassel, Kopenhagen, Magdeburg, Manchester, Mannheim, New York, Paris (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu der Fortsetzung der Istelschen Abhandlung „Die Entstehung des deutschen Melodramas“ gehören die ersten vier Kunstbeilagen dieses Heftes. Zunächst das Porträt von

Johann Christian Brandes, Stich von D. Berger (1799) nach einer Zeichnung von Schröder. Es folgt

Anton Schweitzer, der Komponist der Musik zu Rousseau's „Pygmalion“, nach einem alten Stich. Das Porträt von

Friedrich Wilhelm Gotter, dem Textdichter der „Medea“, eine Umrisszeichnung nach einem Röthelbild von seiner Tochter Cäcilie, ist dem 3. Band seiner Gedichte (Gotha 1802) entnommen. Den Beschluss macht

Sophie Friederike Seyler, die berühmte Darstellerin der Medea in Bendas gleichnamigem Duodram und eifersüchtige Rivalin der Charlotte Brandes. Ein Bild von ihr als Medea konnten wir leider nicht erlangen. Unser Blatt zeigt sie als Merope in Gotters Tragödie nach einem kleinen Kupfer in Reichards Theaterkalender 1776.

Zur Erinnerung an den vor 80 Jahren (16. Februar) geborenen liebenswürdigen Tonsetzer Franz von Holstein bringen wir sein Porträt nach einem Stich von Weger. Die drei Opern: „Der Heideschacht“ (1868), „Der Erbe von Morley“ (1872), „Die Hochländer“ (1876) haben seinen Namen in weitere Kreise getragen. Holstein, der sich seine Texte selber dichtete, war auch ein geschickter Zeichner. Er starb 1878.

Das nächste Blatt zeigt uns das Porträt der am 25. Januar im Alter von fast 79 Jahren verschiedenen grossherzogl. sächs. Kammersängerin Rosa von Milde (vgl. die Notiz auf S. 267), der ersten Elsa, Margiana und Ximene. Sie stammte aus der Weimarschen Musikerfamilie Agthe und war geboren am 25. Juni 1825. Ursprünglich gedachte sie Klaviervirtuosin zu werden, studierte indessen später in Leipzig Gesang und debütierte 1845 als Amine in der „Nachtwandlerin“ auf der Weimarischen Hofbühne, der sie 22 Jahre treu blieb, bis sie sich 1867, auf der Höhe ihres Ruhmes, vom Theater überhaupt zurückzog. Ihre wunderbar geschulte Sopranstimme befähigte sie zur Durchführung aller Koloratur- und aller jugendlich dramatischen Partieen. In jener denkwürdigen „Lohengrin“-Aufführung am 28. August 1850, die Franz Liszt leitete, während Richard Wagner selbst im Exil weilte, sang der Gatte der Künstlerin, der berühmte Sänger Fedor von Milde, den Telramund, sie die Elsa; beide Kunstleistungen blieben vorbildlich für spätere Geschlechter. Wir verdanken das Bild der Verstorbenen der Liebenswürdigkeit ihrer Tochter, Frl. Natalie von Milde.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



JOHANN CHRISTIAN BRANDES



V. 10



ANTON SCHWEITZER



V. 10



FRIEDRICH WILHELM GOTTER



V. 10





SOPHIE FRIEDERIKE SEYLER





Franz von Holstein

* 16. Februar 1826



V. 10





V. 10

ROSA VON MILDE
† 25. Januar 1906



Musik ist eine holde Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute milder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht. Musik ist ein reines Geschenk und eine Gabe Gottes, sie vertreibt den Teufel, sie macht die Leute fröhlich, und man vergisst über sie alle Laster.

Martin Luther

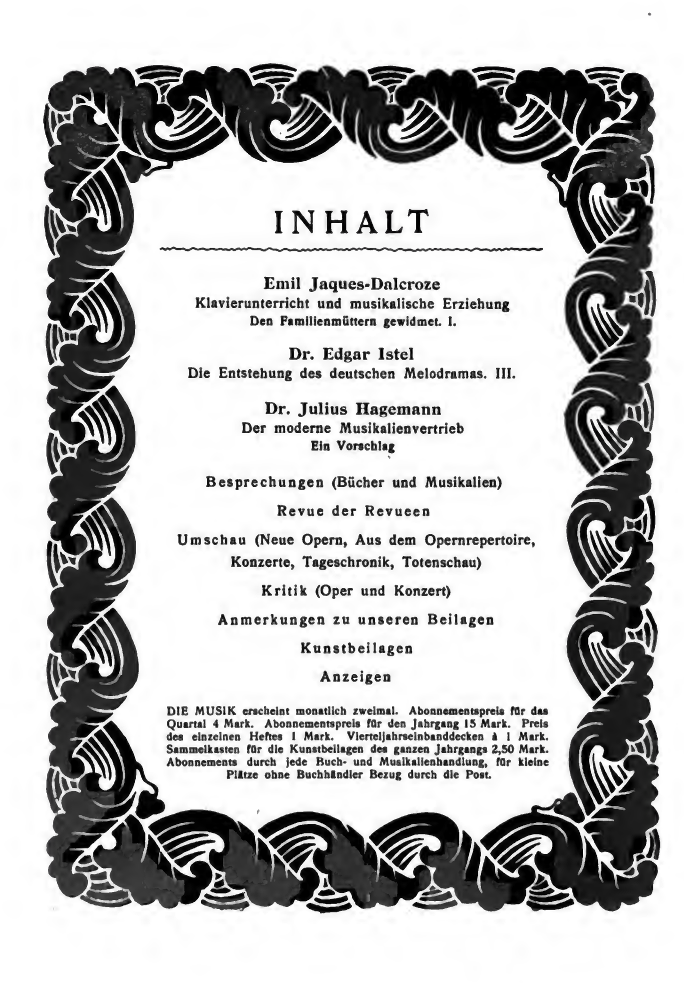
V. JAHR 1905/1906 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



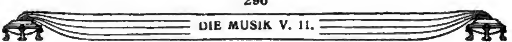
INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Unzählige Bücher sind über Kindererziehung im allgemeinen, über musikalische Erziehung im besonderen geschrieben worden. Berühmte Philosophen, tiefe Denker, einflussreiche Staatsbeamte, ordengeschmückte Virtuosen, hervorragende Professoren, politisierende Familienväter und wohlgesinnte ältere Mädchen haben uns mit einer ungeheuern Anzahl von Ratschlägen und Kritiken, von Methoden und Systemen, von „Veto's“ und „Heureka's“ beschenkt, in denen sie ihre Meinung über die beste Art des musikalischen Jugendunterrichtes kundgegeben haben. Einer kürzlich unternommenen Umfrage des „Berliner Lokalanzeigers“ verdanken wir die Offenbarung der einschlägigen Meinungen der besten Musiker Deutschlands. Einer nach dem andern liess seine Stimme erschallen, aber jeder sang etwas ganz anderes, es gab keinen Zusammenklang, keinen Akkord, keine Übereinstimmung.

Angesichts dieser verwirrenden Verschiedenheit der Meinungen entsteht vor allem die Frage, ob überhaupt die Möglichkeit vorliegt, eine Auswahl zu treffen. Alle diese Meinungen stammen von gewissermassen „Berufenen“. Muss man da nicht von vornherein die Hoffnung aufgeben, aus diesem riesenhaften russischen Salat den einzigen nahrhaften Bissen herausstochern zu können? Ich bin dennoch überzeugt, dass diese Möglichkeit vorliegt und dass man nur methodisch vorzugehen hat, um zum Ziele zu gelangen. Wir brauchen nur eine Sichtung nach bestimmten Grundsätzen vorzunehmen, deren erster naturgemäss darin bestehen muss, keines Menschen Meinung in der vorliegenden Frage gelten zu lassen — und scheine er sonst noch so „berufen“ — der nicht in stetem Umgange mit Kindern jeden Alters war, ihrer Entwicklung Schritt für Schritt zu folgen Gelegenheit hatte, und mehrere Jahre hindurch das natürliche Wachstum ihrer physischen und geistigen Fähigkeiten beobachtet hat. Denn augenscheinlich kann nur der wissen, was ein Kind zu leisten vermag, der Kinder kennt. Ja — ich gehe noch viel weiter: ich behaupte, dass es eine Vermessenheit ist, Ratschläge für die Erziehung sechsjähriger Kinder erteilen zu wollen, wenn man es stets nur mit



Kindern von zwölf Jahren persönlich zu tun gehabt hat, selbst wenn man letztere die Lebenszeit des zähen Methusalem hindurch mit Verstand redlich studiert hätte. Die Erziehungsmittel müssen doch unzweifelhaft dem Alter des Kindes angepasst sein. Nichtsdestoweniger ist in neun Zehnteln aller theoretischen Bücher über unseren Gegenstand immer von Kindern im allgemeinen die Rede. Die Verfasser übersehen vollkommen, dass ein Kind von 5—6 Jahren ein ganz anderes Wesen ist, als ein kleiner Knabe oder ein Mädchen von 10 Jahren; dass im Alter von 14 Jahren die jungen Individualitäten eine gänzliche Um- und Neuformung durchmachen, und dass die Erziehungs-Verfahren auf all diesen verschiedenen Entwicklungsstufen der zu bildenden Persönlichkeit doch unmöglich dieselben bleiben können. Der von diesen Theoretikern aus Unkenntnis der nie beobachteten Entwicklung des Kindes begangene Fehler ist ebenso gross und unbegreiflich, wie der eines Naturforschers wäre, der die durch das Alter bedingten Veränderungen der Schlangenhaut durch tägliche Beobachtungen einer lebenden Schlange mittels des Vergrösserungsglases studieren würde, und dies während der ganzen Lebensdauer seiner Schlange, ohne je zu bemerken, dass sie in jedem Frühling die Haut vollständig wechselt.

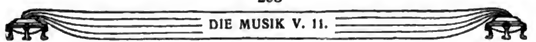
Haben wir die Werke über musikalische Erziehung beseitigt, deren Verfasser nicht in der Lage waren, sich selbst aus persönlichen Erfahrungen zu belehren, so gehen wir zweitens an die Ausmerzung all jener Bücher, deren Autoren die Traditionen, das Gewohnheitsgemässe, das Hergebrachte derart verehren, dass ihr Blick für das Notwendige dadurch getrübt wird. All diese Sklaven vorgeschriebener Unterrichtsprogramme, all diese Leisetreter, die sich geschickt zwischen entgegengesetzten Meinungen durchwinden möchten, ohne anzustossen, denen ihre Stellung an hohen Orts geförderten, subventionierten, berühmten Anstalten Ketten und Maulkorb anlegt — ferner alle Nicht-Künstler, alle, die nur das Mechanische des Unterrichtes im Auge haben und übernommene Formeln und Verfahren weitergeben — wir schliessen sie aus.

Und haben wir drittens und letztens auch die grauen Theoretiker ausgeschlossen, die nur aus der Tiefe ihres von der Erfahrung ungekränkt gebliebenen Gemütes heraus Methoden konstruieren und nicht durch Vorführung eines einzigen von ihnen gebildeten Zöglings den Beweis erbringen können, dass ihre Methoden auch praktisch anwendbar sind, so ist die Cheopspyramide musikalisch-pädagogischer Literatur zu einem kleinen, leicht übersehbaren Bücherhäuflein zusammengeschmolzen. Nur einige Werke sind geblieben — allerdings solche, deren Studium von ausserordentlichem Nutzen sein wird. Ausser Karl Storck, Chassevant, Gosset, Kunowsky, Albert Dresdner nur vereinzelte andere. Wenig genug — aber dieses wenige würde genügt haben, wenn die Theorieen und Ratschläge

dieser kleinen Elite wirklich Eingeweihter nicht allen hergebrachten Meinungen durchaus widersprechend wären; wenn diejenigen, die von der Richtigkeit und Brauchbarkeit der neuen Lehren innerlich überzeugt sind, sie nicht nur so weit in Taten umsetzten, als sich dies mit den derzeit angewandten Unterrichtsverfahren vereinigen lässt; wenn — um den Urgrund aller Gründe auszusprechen — wenn die Menschheit nicht stets den Fehler beginge, das Leben für so lang zu halten, dass Eile durchaus ungerechtfertigt scheint, wo es sich um einen Wechsel der Lebensbedingungen handelt. „Wir wollen sehen, was sich machen lässt; später, vielleicht morgen" — so heisst es immer, im kleinsten wie im grössten; in der Familie, wie im Staat. Und dieses Zuwarten schädigt die Kinder, verurteilt die Erwachsenen im Hergebrachten weiterzuschlendern. Denn das Leben geht seinen Gang, es zögert nicht, weil die Massgebenden beharren wollen; die Kinder werden Männer, die Greise werden zu Kindern und sinken ins Grab — eine Generation mehr hat in der Dämmerung gelebt, trotzdem es möglich gewesen wäre, helles Licht in ihr Dasein strahlen zu lassen.

Hat man Gelegenheit gehabt, die untereinander so verschiedenen Entwicklungsstufen des Kindes, vom zartesten Alter bis zur Entwicklung zum Jüngling und zur Jungfrau zu studieren, hat man die ganze Zeit über warmes Interesse für die Heranwachsenden und ihre Zukunft gehegt, hat man tastend und suchend die bekannten Methoden angewandt, neue im redlichen Bemühen zu nützen versucht, so fühlt man, wie eine anfangs zaghaft auftauchende Erkenntnis sich von Tag zu Tag mehr festigt, um schliesslich zur allein herrschenden Überzeugung zu werden. Diese Überzeugung, die aller und jeder Methode des Unterrichts von Kindern meiner Meinung nach zugrunde liegen sollte, besteht darin, dass der Unterrichtsstoff in seine qualitativen Elemente zu zerlegen ist, von denen jedes in einer bestimmten Periode der physischen Entwicklung des Kindes gelehrt werden soll. Die Sonderung und die Bestimmung der Reihenfolge dieser Elemente muss Gegenstand peinlichster Sorgfalt sein. Die Aufgabe des Erziehers besteht dann darin, die verständigste Art und Weise zu finden, sie dem Kinde beizubringen, damit sie fortan einen unverlierbaren geistigen Besitz bilden und — um den treffenden Ausdruck Montaigne's zu gebrauchen — der Kindesseele „angeheftet" bleiben.

Ist ein Kind acht, neun oder gar schon zehn Jahre alt geworden, so ruft die Mutter: „Es ist höchste Zeit, das Kleine Musik lernen zu lassen!" Sehr, sehr oft kann man den Grund dieses ästhetischen Entschlusses der Mama unter den folgenden finden: erstens: „Im unbenützten Flügel fangen



sonst die Mäuse an sich einzunisten und werden ihn ganz ruinieren"; zweitens: „Es ist eine Schande, dass wir kein Piano haben; wenn Klein-Elschen Unterricht haben muss, kauft Papa vielleicht eines;" drittens: „Das Kind wird täglich unausstehlicher mit seinen ewigen Fragen und seiner Lebhaftigkeit, man wird wenigstens die Zeit über Ruhe haben, die es am Piano zubringt;" viertens: „Die kleine Schmidt hat schon eine Klavierlehrerin, da muss doch Elschen auch eine bekommen."

Wie man sieht, ist bei all den angeführten Gründen die Idee des musikalischen Unterrichts unlöslich mit dem Begriffe „Piano" assoziiert, einem besaiteten Tasteninstrument, kurz, tafelförmig oder lang (in welchem Falle es auch Flügel heisst), das früher, als man manchmal piano und manchmal forte darauf zu spielen pflegte, „Pianoforte" genannt wurde und heutzutage kurzweg „Piano" heisst, weil man nur mehr forte darauf spielt. Der Gedanke, ihrem Kinde Violin-, Flöten- oder Violoncellunterricht geben zu lassen, wird von den Eltern nur dann gefasst, wenn ein älteres Geschwister bereits Klavier spielt; oder wenn Papa oder Mama es noch nicht ganz aufgegeben haben und sich die Hoffnung künftigen Zusammenspielens mit dem fröhlichen Nachwuchs machen; oder wenn die grosse Ausgabe zur Anschaffung eines Pianos sich von selbst verbietet; oder wenn der ergebene Hausfreund und Musikkenner, der soeben einem Bombenerfolg Sarasate's oder Poppers beigewohnt hat, ernstlich zur Wahl eines Saiteninstrumentes rät. Fallen derlei Erwägungen und Einflüsse weg, so wird das Piano gewählt, weil für neunundneunzig unter hundert Leuten die Begriffe „Musik" und „Piano" sich decken. Das Klavierspiel ist Musik, Musikmachen heisst Klavierspielen. Sollen wir uns über diesen dem Piano gegebenen Vorzug wundern? Nein! Denn das Klavier ist ausser der Orgel, die hier nicht in Betracht kommen kann, das einzige Instrument, das vollständige musikalische Eindrücke vermittelt. Es verhält sich zur Musik, wie eine Radierung oder manchmal wie eine Photographie zur Natur. Es lässt alle Harmonieen erklingen und gibt selbst verwickelte Polyphonieen annähernd wieder. Es genügt sich selbst und ist das eigentliche Musik-Verbreitungsmittel. Die Mütter haben vollkommen recht, ihren Kindern die Erlernung seiner Handhabung anzuempfehlen. Aber sie begehen das Unrecht, das himmelschreiende Unrecht, diese Erlernung beginnen zu lassen, ehe das Kind Musik kennt, begreift und liebt. Denn der theoretische Unterricht, den das Kind gleichzeitig oder ein, zwei Jahre früher erhält und mittels dessen dem armen Wurm in kondensierten Dosen das Wesen, die Grundprinzipien und die konventionelle Schreibweise einer Kunst eingetrichtert werden soll, von der es keine Ahnung hat — dieser theoretische Unterricht zählt gar nicht in meinen Augen. Er ist aufgelegter Unsinn! Die ersten Worte, die das Kind sprechen lernt, sind

„Papa“ und „Mama“; es lässt sie zu seinem Vergnügen oder aus Notwendigkeit ertönen, weil es die Personen, deren Bezeichnung es ausspricht, kennt; es kennt sie, weil es sie oft sieht und Beziehungen zu ihnen empfindet. Aber es würde geradezu töricht erscheinen, von einem Kinde zu begehren, dass seine ersten Worte „Verwaltungsbehörde“ oder „Steuerfreiheit“ sein sollen. Ist es nicht ebenso lächerlich, ihm einige Jahre später zu erklären, was eine Synkope und was eine Appogiatur ist, ehe ihm Vorhalt und Vorschlag durch den praktischen Gebrauch vollkommen vertraut worden sind? Die musikalische Theorie ist das Studium der konventionellen Mitteilungszeichen der Musik, nicht das Studium der Musik selbst, und sollte eine Folge und nicht eine Voraussetzung bilden.

So steht denn der von mir auszuführende Grundsatz aller hergebrachten Auffassung der Sachlage schnurstracks entgegen. Er lautet: „Der Unterricht im Klavierspielen, d. h. im Handhaben des geeignetsten Werkzeugs, musikalische Eindrücke zu vermitteln, darf nicht eher beginnen, als bis das Kind in den Stand gesetzt worden ist, musikalische Eindrücke zu **empfinden**, bis es das Bedürfnis fühlt, musikalische Empfindungen **auszudrücken**, bis es gelernt hat, diese Empfindungen zu **analysieren** und verstandesgemäss zu **ordnen**. Mit den Tönen und Tonverbindungen, die seine Finger mechanisch hervorzubringen abgerichtet werden sollen, mit diesen Tönen muss sein Ohr vorher vollkommen bekannt und vertraut worden sein. — Seine Finger sollen phrasieren, Töne musikalisch gebrauchen lernen — das Kind muss vorher sinngemäss eine melodische Folge zergliedern können, Unterschiede in der Tonstärke kennen und wissen, wann und warum sie notwendig sind. — Mittels seiner Finger soll es Übergänge hervorbringen, Harmonieen entstehen lassen, mehrere Melodieen gleichzeitig zu Gehör bringen — das Kind soll vorher wissen, warum und wieso man die Tonart wechselt, was ein Akkord ist und was Polyphonie bedeutet. Seine Finger sollen Zeitmasse durch metrisches Betonen erkennen lassen — das Kind soll vorher die natürlichen Gesetze aller Metrik und Rhythmik verstehen und praktisch erprobt haben. — Seine Finger, seine Handgelenke sollen schliesslich bald beweglich, bald schwer, bald leicht, bald wuchtig, bald biegsam, bald kräftig sein — das Kind bedarf hiezu bestimmter Vorübungen, durch die seine Glieder trainiert worden sind, indem ihre natürlichen Fähigkeiten entwickelt und etwaige angeborene Mängel behoben wurden.

Was ist der Inhalt der Stücke, der Übungen, der Etüden, die man dem Kinde von der ersten Unterrichtsstunde an zu spielen gibt? Doch Musik, d. h. Melodieen, Harmonieen, Polyphonieen, Übergänge, Nuancen, Phrasen, Rhythmen, Zeitmasse und schliesslich Fingergymnastik. Und was

weiss das Kind von all diesen zahlreichen und verschiedenen Dingen, die alle es gleichzeitig berücksichtigen soll? Es weiss nichts — garnichts von ihnen als — Worte, Klassifikationen, Zeichen. Von Musik hat es keine blasse Ahnung, es kann weder hören noch vernehmen, weder aufnehmen noch analysieren. Nicht einmal seine Finger sind genügend für die mechanische Drillung vorbereitet! Und unter diesen Umständen soll es mit der abstraktesten aller Künste vertraut werden, mit der Kunst der vielfachen Nuancen, der unbegrenzt zahlreichen Verschiedenheiten von immer neuen Klängen und Formen, mit jener Kunst, von der alle Welt einstimmig behauptet, dass sie wie keine andere unmittelbar im Seelenleben wurzelt und ans Seelenleben appelliert? Und das wird dem Kinde so glattweg zugemutet, ohne dass die Erwägung dazwischentritt, dass die Seele, die Musik auffassen und wiedergeben soll, vor allem Ohren haben muss! Es mag dies ja komisch klingen, aber — ach — es enthält all die schweren Vorwürfe, die ich der musikalisch-pianistischen Erziehung machen muss. Diese Erzieher denken keinen Augenblick daran, dass man es nicht unternehmen kann, eine Literatur zu verstehen und ihre Werke wiederzugeben, ehe man die betreffende Sprache vollkommen kennt, die Bedeutung all ihrer Worte und den ihr eigentümlichen Stil. Und dass man, wenn diese Sprache musikalisch ist, vor allem die Organe besitzen muss, sie zu vernehmen und wiederzugeben, nämlich Ohren und Herrschaft über seine Glieder. Wenn das Ohr unfähig ist, Töne zu fassen, wie soll die Seele musikalische Eindrücke erhalten? Vermittels des Ohres werden Klänge kontrolliert, und die Wertung von Klängen ist die Grundbedingung aller musikalischen Bestrebungen. Würde durch Klavierunterricht das Ohr entwickelt, so wäre nichts empfehlenswerter, als bereits im zartesten Alter damit zu beginnen. Aber ich bin davon überzeugt, dass das Piano nicht nur nichts zur Verfeinerung des Gehörsinns beiträgt, sondern allen Fortschritt in dieser Beziehung geradezu verhindert.

Auf dem Klaviere wird der Ton dadurch hervorgebracht, dass Hämmer auf Saiten schlagen, sobald ein Hebelmechanismus sie dazu veranlasst, der durch das Niederdrücken einer Taste in Bewegung gesetzt wird. Nebenbei sei hier bemerkt, dass dies die Anfänger des Klavierspiels fast nie wissen und dass ihnen Jahre hindurch sowohl die innere Einrichtung ihres Instrumentes, als die Regeln, nach denen es zu stimmen ist, meist ebenso fremd bleiben, wie die Meister, deren Werke sie mühsam einlernen. Ich habe mich davon überzeugt, dass eine sehr grosse Anzahl Klavierschüler gar nichts aus dem Leben und Wirken Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schumanns, Chopin's und selbst Liszts wissen, dessen

Kompositionen sie auswendig gelernt haben. — Aber kehren wir zu unserm Gegenstande zurück: ob auf die den A-Saiten entsprechende Taste irgend ein kleiner schwerer Gegenstand fällt, ob der Hauskater Hidigeigei über sie hinwegschreitet, ob das Stubenmädchen mit dem Abwischtuch drüber fährt oder ob unsre kleine blonde Elsa beim Klavierunterricht mit ihrem rosigen Fingerchen darauf drückt — der Erfolg ist in allen Fällen ein und derselbe: es erklingt der Ton A. Mit demselben Recht, wie das geschickte Elschen, können der heruntergefallene Gegenstand, das Stubenmädchen und der Kater ausrufen: „Auch ich — ich spiele Klavier." Aber keine einzige dieser sonst sehr interessanten Persönlichkeiten, und auch Klein-Elschen nicht, kann behaupten: „Ich bin musikalisch", wenn sie nicht die Tonhöhe des vernommenen Klanges abzuschätzen versteht und mit Überzeugung auszurufen imstande ist: „Das ist ein A", ohne gesehen zu haben, dass jene Taste bewegt worden ist, die mit diesem Tone korrespondiert. Elschen (oder die Katze) können die Taste 50000 Mal nacheinander niederdrücken, stark oder schwach, leicht oder wuchtig, sie werden dadurch musikalisch ebenso wenig gefördert werden, als jemand literarische Fortschritte dadurch macht, dass er an einer Schreibmaschine wiederholt die dem Buchstaben A entsprechende Taste niederdrückt. Die Hervorbringung des Tones auf einem Piano ist von den Gehörsfähigkeiten ganz und gar unabhängig. Die Hand gewöhnt sich örtlich vollkommen auf der Klaviatur ein, die Entfernungen der Tasten, die den grösseren Intervallen entsprechenden Sprünge werden ihr vollständig vertraut; die Finger lernen gewohnheitsgemäss jene Tasten zu stossen, die mit den auf dem Notenpapier bezeichneten Tönen korrespondieren; der Geist erhält nach und nach eine derartige Gewohnheit zu analysieren, und der Anschlag kann es bis zu solchen Wundern der Verfeinerung und der Differenzierung der Tastempfindung bringen, dass der Spieler geschlossenen Auges die Töne benennen kann, über die seine Finger in rasender Eile hinweggleiten, indem er in Gedanken ihren Weg auf der Klaviatur verfolgt. Aber ich wiederhole es — das Ohr hat mit der Wertung der Töne gar nichts zu tun, es fasst lediglich den Ton auf, zu dessen Bildung es in keinerlei Weise beigetragen hat, und ebensowenig kontrolliert es diesen ihm fix und fertig gebotenen Ton auf seine Richtigkeit. Der Ton wird mechanisch mittels eines Fingerdrucks hervorgebracht, die einzige Kontrolle über seine Stellung in der Tonleiter erfolgt vorerst durch das Auge und nachher durch den Tastsinn; das ganz ausser Spiel bleibende Ohr wird hierdurch dermassen faul, dass jemand, der ausser seinen Klavierstudien keine Hörübungen macht, verurteilt ist, nach 20 Jahren Klavierspielens musikalisch ebenso schlecht zu hören, als nach den ersten zwei Monaten seines Unterrichtes.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Tonbildung auf einem Saiteninstrument das Ohr mehr in Tätigkeit setzt, als es am Klavier der Fall war. Auch wird durch die Bewegungen des bogenführenden Armes weit mehr als durch das Fallenlassen des gehobenen Fingers der rhythmische Sinn geweckt und entwickelt, aber die Linke gewöhnt sich so schnell an die notwendigen Ortsveränderungen, und die Finger lernen so bald jenen Punkt auf den Saiten finden, auf den sie zur Hervorbringung des gesuchten Tones drücken müssen, dass — allerdings in gewisser Abschwächung — alle Bemerkungen, die ich im Folgenden zu machen haben werde, sich ebenso auf die Erlernung eines Saiteninstrumentes, als auf die des Klavierspieles beziehen.

Der Gehörsinn kann sich nur dann entwickeln, wenn dem Ohre eine Anstrengung beim Unterscheiden der Töne von einander zugemutet wird, und wenn man es dazu bringt, allein — d. h. ohne irgendwelche Beihilfe des Gesichts oder des Tastsinnes — die Grösse des Intervalles zwischen einem gegebenen und einem erklingenden Ton zu bestimmen. Bei der Erlernung des Klavierspieles wird diese Anstrengung nie erforderlich, noch wird die Urteilskraft des Individuums in bezug auf die Abschätzung von Tonhöhe-Distanzen in Anspruch genommen. Für den Gehörsinn ist nichts zu holen. Ich wiederhole: nichts, und bin bereit, jeden Augenblick den Beweis anzutreten, dass, wenn von 10 Klavierspielern zwischen 17 und 20 Jahren, die Beethoven und Chopin nicht nur technisch bewältigen, sondern nach Aussage ihrer sentimentalen Mütter auch mit „Gefühl" spielen, zwei, ohne hinzublicken, die von einem andern Klavierspieler hervorgebrachten Töne zu benennen wissen, sie dies der ziemlich seltenen Gabe angeborenen absoluten Gehörs verdanken, die sie instinktiv jedem gehörten Ton seinen Platz in der Tonleiter anzuweisen befähigt. Unausgebildet verleiht diese Naturgabe dem Begünstigten nur geringe Vorteile, wird sie aber mit Hilfe geeigneter Übungen entwickelt, so kann sie geradezu an Wunder grenzende Ergebnisse liefern. Ich habe in dieser Beziehung eine kleine persönliche Statistik unter meinen Zöglingen gemacht und gefunden, dass etwa sechs von hundert angeborenes absolutes Gehör besitzen. Nun ist diese beneidenswerte natürliche Fähigkeit des Gehörsinns verurteilt zu verkümmern, sich von Tag zu Tag zu vermindern, von der Stunde an, in der diese Bevorzugten Klavierunterricht nehmen. Denn ihre Fähigkeiten bleiben mangels aller Übungen brach liegen und jedes physische Vermögen, das während der Zeit des Wachstums des Individuums nicht Gelegenheit erhält, sich zu betätigen, wird in seiner Entwicklung behindert. Das für körperliche Übungen, Tanz, Lauf, Wurf, Sprung bestbeanlagte Kind muss an Kraft und Geschmeidigkeit einbüssen, wenn es während des ganzen Tages auf dem Sofa liegt, oder nie anders als im Automobil an die

frische Luft kommt. Und Klavierübungen sind so recht dazu geschaffen, die Faulheit und die Unwilligkeit des Gehörsinns grosszuziehen. Wo doch in der Musik alles — alles vom Ohre abhängt! Wenn der Zögling einen Ton von einem andern nicht zu unterscheiden weiss — und ich versichere ohne Furcht widerlegt zu werden, dass von 100 meist Klavier spielenden Kindern, die in die Solfègeklassen eintreten, mindestens 90 es nicht merken, wenn die Tonart eines vorgespielten Stückes wechselt — wenn der Zögling die Töne nicht voneinander unterscheiden kann, so ist er verurteilt, sein ganzes Leben weder das Geringste selbst schaffen zu können, noch je zum Transponieren einer Melodie auf dem Piano fähig zu sein, denn alle Melodie besteht in einer Aufeinanderfolge von Tönen, und um schaffen und transponieren zu können, muss man jeden Einzelton durch das Ohr wahrnehmen. Wer dies nicht imstande ist, wird in jedem Moment, wo den Fingern das Gedächtnis ausgeht, auf dem Klaviere stecken bleiben; sein Mangel an Gehör macht es ihm unmöglich, Akkorde und Harmonieen zu behalten und im Gedanken zu rekonstruieren, um dann mit den Fingern die Töne zu bringen, welche die harmonische Begleitung zur Melodie bilden. Nie kann er dazu kommen, polyphone Werke zu erfassen und gehörig wiederzugeben, denn da sein Mangel an Gehör ihn bereits verhindert, eine melodische Linie zu verfolgen, kann von der Auffassung mehrerer gleichzeitig erklingender, verschiedener Melodieen absolut nicht die Rede sein. Auch seine Technik muss notgedrungenerweise mangelhaft bleiben, denn die Kunst des Nuancierens und der Anschlag hängen von der Feinheit des Gehörs ab. Dieses bildet das einzige Mittel zur wirksamen Kontrolle der unendlich zahlreichen Verschiedenheiten in der Art den Ton hervorzubringen, und die so schwierige Kunst, die verschiedensten Anschlagweisen bei der Interpretation eines Musikstückes stilgerecht zu kombinieren, muss ihm terra incognita bleiben, wenn sein Gehörsinn nicht unmittelbar die Finger beeinflusst, wenn zwischen Absicht und Ausführung nicht unmittelbarste, innigste und schnellste Assoziation besteht, durch die allein die gewollte künstlerische Wirkung erreicht werden kann.

Wie zahlreiche Klavierspieler zucken die Achseln und brechen in geringschätzendes Hohngelächter aus, wenn man vor ihnen von der Pianola spricht! Aber ist denn das ewige Skalengeklopfe mit den Fingern auf der Klaviatur musikalischer oder künstlerischer als das mechanische Hervorbringen von Tönen mittels der Pianola? Sind Mechanismus und Mechanik nicht im Grunde eins und dasselbe, wenn das mechanische Erklingenlassen von Tönen als Zweck und nicht als Ausdrucksmittel angesehen wird? Haben die Klavierstudien, wie sie derzeit allenthalben betrieben werden, eingestandenermassen einen anderen Zweck, als den Mechanismus zu verbessern? Werden zu den Stücken, die bei Prüfungen oder Zöglings-

produktionen vorgeführt werden, je andere gewählt als solche, die Gelegenheit zur Entfaltung von Geläufigkeit geben? Nie wird man auf derlei Programmen Stücke finden, mit denen der Schüler seinen musikalischen Sinn, seinen Geschmack, seine Stilkenntnis offenbaren könnte. Die Schumannschen Jugendblätter, die Bagatellen Beethovens, die Präludien und getragenen Nokturnen Chopin's gelten für solche Gelegenheiten als ... zu leicht! Haydn und Mozart werden nur mehr von Säuglingen gespielt, denn da gibt es schon gar keine Möglichkeit, mit Virtuosität zu glänzen! Und diese bildet Pol und Leitstern des ganzen Unterrichtsprogrammes, nach Phrasierung und Stil fragt kein Mensch. Man bestrebt sich, die Klavierzöglinge zu all den Kunststücken abzurichten, die man von Konzertgebern zu hören gewöhnt ist — aber man verlangt von ihnen nicht, dass sie modulieren oder transponieren können oder dass sie selbständig den geforderten Rhythmus, die sinngemässen Nuancen, die stilgerechte Phrasierung machen, ohne das Notenheft vor sich zu haben — das Notenheft, in dem alles notiert, markiert, durch Zeichen angedeutet ist — genau wie auf der Pianola-Walze — die Tempi, die Tonstärken, die Atempausen — kurz alles, was ein begabter Zögling ohne Beihilfe ausführen sollte und auch könnte, alles, was im wirklichen Sinne des Worts an der Sache musikalisch ist — mit einem Wort: alles Künstlerische.

Der Sinn für das Schöne kann tausendmal als Keim im Kinde vorhanden sein, er wird sich unmöglich entwickeln, wenn man es nicht das Schöne in all seinen Formen und Gestaltungen kennen lehrt, wenn es nicht lernt, seine Verhältnisse zu analysieren, sein Wesen zu begreifen und sich von ihm durchdringen zu lassen. — Das Kind liebt nur, was es gut kennt; die ersten Regungen der Liebe empfindet es für seine Mutter, und diese Zuneigung entwickelt sich in dem Masse, als es seine Mutter besser kennen und ihre unbegrenzte Liebe und zärtliche Sorgfalt würdigen lernt. Wie es seine Mutter liebt, weil es sie kennt — so wird es jedes Element des Schönen würdigen lernen, mit dem man es langsam vertraut machen, dessen Eigenarten man ihm aufdecken wird, wenn man ihm gründlich auf seine Frage: warum? zu antworten bestrebt sein wird. — Wenn es die Kunst Skalen zu spielen auszuüben beginnt, liebt es da das Klavier als solches? Keineswegs, sondern um der Musik willen, die man vermittelst des Klaviers machen kann, um der bezaubernden Töne willen, die von anderen darauf hervorgebracht wurden und die es auch hervorzubringen imstande sein möchte. Man setzt endlich das Kleine vor den immensen Kasten voll Wohllaut und nun geht's an. Aber was? Skalen, Daumenuntersetzen, Fingerübungen! Von Musik erfährt es nur dasjenige, was auf die Finger Bezug hat; findet es die Übungen langweilig, so sagt

man ihm: das tut nichts, das ist gut für dich! Und wenn es fragt, warum man das Zeug als wohltätig betrachtet, so antwortet man: das wirst du später schon einmal einsehen! Wenn es die Kalkbrennerschen Etüden für hässlich erklärt, vertröstet man es und spricht: später wirst du schönere Musik spielen dürfen! — Wenn es sich erkundigt, warum es in einem gegebenen Augenblick forte spielen oder im Zeitmass zurückhalten soll, so heisst es: das wirst du später schon selbst empfinden! Wenn es der singenden Polyphonie Bachs ratlos gegenübersteht, sagt man ihm: du wirst das später schon verstehen! — Immer später, später, später, man meint damit: wenn du Chopin und Liszt spielen wirst und die jetzt zu erlernende Technik deiner Seele Schwingen verliehen haben wird; später, wenn alle äusseren Eindrücke ihre Frische für dich eingebüsst haben und deine Begeisterung nicht mehr aufloht; später, wenn deinem Gehörsinn jede Möglichkeit der Entwicklung abgeschnitten sein wird; später, wenn andere Beschäftigungen dir keine Zeit mehr lassen, die Elemente des musikalisch Schönen in dich aufzunehmen; später, später ... Ach, aus diesem ewigen „später“ wird ein trauriges, unwiderrufliches „Zu spät“! O Mütter, Mütter, wann werdet ihr einsehen, dass ihr euren Kindern sagen müsset: Gleich! Sofort! Augenblicklich!

Zweifellos lieben Sie Ihre Kinder, meine Damen, und wollen nur ihr Bestes. Auf die Gefahr hin, Ihnen Schmerz zu bereiten, bin ich gezwungen, Ihnen zu sagen, dass Sie die Kleinen nicht nur nicht fördern, sondern ihnen geradezu übles zufügen. So manche unter Ihnen klagt: ach wie traurig; meine Kinder machen sich gar nichts aus der Musik, sie wollen keine Skalen spielen! ... Seien Sie überzeugt, dass Ihre Kinder im Gegenteil die Musik lieben und dass sie nur die Skalen verabscheuen, weil sie keine Ahnung haben, wozu sie dieses Drillen führen soll. Ja — werden Sie erwidern — die kleine Müller spielt aber doch von früh bis abends mit Begeisterung Skalen, das ist doch ein Zeichen, dass sie Sinn für Musik hat! O, nein, verehrte Frau, die kleine Müller will nichts anderes als ihre Freundin Schulze im Skalenspielen erreichen oder womöglich übertreffen. Von Liebe zur Musik ist hierbei nicht im mindesten die Rede, hier kommt nur der von den Eltern angestachelte, im Kinde so früh entwickelbare Instinkt des Wetteiferns zum Ausdruck. Und die kleine Schulze? Die könnte ja gar nicht eifrig stundenlang Skalen spielen, wenn sie nicht schrecklich trägen Geistes wäre und sich in der am Piano zugebrachten Zeit deshalb glücklich fühlt, weil ihr da nicht zugemutet wird, zu denken. — Ihr Kind wird die Skalen von dem Augenblick an nicht mehr hassen, in dem es wissen wird, dass jede von ihnen sich von den andern unterscheidet, der vollständige Ausdruck einer bestimmten

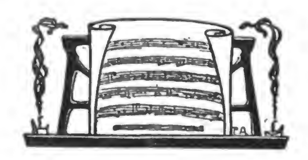
Tonart ist; sobald sein Lehrer, nachdem es die As-dur Skala kennen gelernt hat, es veranlasst haben wird, „Freut Euch des Lebens" in dieser Tonart zu spielen und dann in einer andern. — Wissen Sie meine Damen und Skalenanbeterinnen, dass, wenn der Lehrer seinen Klavierzöglingen eine Skala vorspielt, deren Fingersatz sie alle auswendig und inwendig wissen, keiner von ihnen erraten wird, welche Skala er eben gehört hat? Wissen Sie, dass von den hundert besten Klavierbeflissenen eines Konservatoriums kaum einer imstande ist, die Töne einer Molltonleiter — nicht zu spielen — aber richtig aufzuzählen? Wie können Sie verlangen, dass Ihre Kinder, die die Skalen so schlecht kennen, sie mit Vergnügen spielen sollen? Der Klavierunterricht vergewaltigt alle Individualität und unterdrückt jedes „Warum?" Er ist das Antipädagogischeste, was es geben kann. Denn die Aufgabe des Pädagogen ist es, die Kinder zu lehren, Persönlichkeiten zu bleiben. In geistiger Massage hat er ihre junge Seele zu kneten, ihre unentwickelte Beobachtungsgabe zu reizen; damit das Bedürfnis das „Warum" der Dinge zu erfahren immer lebendiger werde, muss er jede Frage beantworten und zur Aufstellung neuer anstacheln. Aber das Klavierüben macht aus freier Tätigkeit maschinelle Arbeit; der Schüler ahmt nach, wiederholt und verlernt es bald vollständig, irgendwelche Erklärungen zu verlangen. Wenn ein etwas gewissenhafter Schulinspektor die Musikzöglinge nach der Bedeutung gewisser italienischer Ausdrücke befragt, die sie täglich in ihren Notenheften zu sehen gewohnt sind, wie stringendo, calando oder andere, so muss die Mehrzahl der Schüler gestehen, dass sie nicht wissen, was diese Worte heissen sollen. Ich höre, wie zahlreiche Klavierlehrer und -lehrerinnen hier einwerfen werden: „Wir würden gewiss gerne all diese Erklärungen geben, aber — wir haben keine Zeit dazu. Wir müssen ein gegebenes Programm erfüllen. Die Eltern der Zöglinge sind uns auf der Ferse; sie wollen schnellste Ergebnisse des Unterrichts sehen. Kaum können wir das rein Technische so behandeln, wie wir gerne möchten!" — „Allerdings", habe ich hierauf zu erwidern, „fehlt euch, liebe Freunde und Kollegen, die Zeit, und kein Mensch, weder Eltern noch Zöglinge, noch nörgelnde Umstürzler haben das Recht, euch den geringsten Vorwurf zu machen. Ihr leistet, was man von euch begehrt, und es ist euch tatsächlich unmöglich, mehr zu leisten. Gewiss empfindet ihr das Bedürfnis, die musikalischen Fähigkeiten des euch anvertrauten Kindes zu entwickeln — aber man lässt euch nur die Zeit, seine Finger zu exerzieren. Euch trifft keine Schuld, ihr seid — wie eure Zöglinge — nur Märtyrer der Routine, des furchtbarsten aller Götzen, der Herrin der Welt, der Tyrannin des Menschen; der Routine, die zerstört, indem sie zu bauen vorgibt — die unter dem Vorwande, das Altehrwürdige hochzuhalten, dem Neuen und Dringenden den Weg ver-





sperrt — die zu ordnen glaubt, aber nur schabloniert — die Errungenes bewahren will, aber es mumifiziert und versteinert. Nein, nein, ihr seid schuldlos und ihr werdet mir gewiss beistimmen, wenn ich euch, wie den verehrten Herrn Eltern, Onkeln und Tanten der kleinen Zukunftspianisten zurufe: Damit die Kinder Musiker werden, ist es nötig, ihren Klavierstudien einen mindestens fünf- bis sechsjährigen Unterricht vorausgehen zu lassen, der rein musikalische Unterweisungen, Übungen im Singen, Hören, Urteilen zum Gegenstand hat, ferner Übungen der Arme, Hände, Füsse, Beine, des Kopfes wie der Finger; Übungen, durch welche die physischen und geistigen Fähigkeiten in Hinblick auf das zu erreichende Ziel entwickelt werden, das in der vollständigen Kenntnis der Musik und ihrer Elemente besteht. Erst nachdem die Kinder dieses Ziel erreicht haben — erst dann sollen sie mit dem Erlernen des Klavierspielens beginnen — und Sie sollen sehen, meine Damen und Herren, was dann erzielt werden kann!"

Schluss folgt





DIE ENTSTEHUNG DES DEUTSCHEN MELODRAMAS

von Dr. Edgar Istel-München

Fortsetzung

VI

So gewaltig der Erfolg der „Ariadne“ und „Medea“ gewesen, so konnten doch feiner fühlenden Beobachtern die beiden Hauptschwächen dieser zunächst epochemachenden Werke nicht entgehen: die Einförmigkeit des monologischen Aufbaus (der übrigens, wie wir noch sehen werden, von den Nachahmern bis zur Unerträglichkeit gesteigert wurde) und die ästhetische Anfechtbarkeit der Verbindung von gesprochenem Wort und Instrumentalmusik. Über den ersten Punkt, über den ein Zweifel gar nicht möglich ist, wollen wir kürzer hinweggehen, um dafür desto länger bei der auch heute noch höchst interessanten zweiten Frage zu verweilen.

Vorschläge zu einer Reformation der Gattung gingen namentlich von zwei Männern aus: Joh. Friedr. Schink[1]) und Joh. Carl Wetzel.[2])

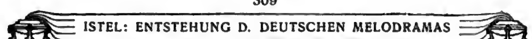
„Ich dachte über das Wesen des musikalischen Duodrams nach“, sagt Schink, „überlegte, wie man's noch richtiger und interessanter machen könnte, studierte und forschte, was aufs Theater wirkt und nicht wirkt usw., sah . . ., dass die schönste musikalische Poesie, selbst von einem Benda komponiert, auf der Bühne nichts tut, wenn sie nicht von Handlung unterstützt wird. So entwarf ich Pläne, so entstanden meine Duodramen für Herrn Berger.[3]) Ariadne auf Naxos wird immer ein sehr schätzbares Monodram bleiben, aber Muster für das Duodrama darf diese Ariadne schlechterdings nicht sein. Es hat Wunder getan, denn wer kann Bendas Zaubereien widerstehen? Aber trotz der Erfolge, die die ersten Schauspielerinnen in dieser Rolle erzielten, ist Ariadne doch nicht, was sie sein könnte. Sie ist offenbar mehr Kantate als Drama. Herrliche musikalische Bilder, schöne Tiraden sind ihre vorzüglichsten Schönheiten . . . Feld genug für den Musikus, der fürs Wort arbeitet, aber nicht so

---

[1]) Gothaischer Theaterkalender 1778 S. 60ff. „Über das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang.“ Über seine Person habe ich schon gesprochen.

[2]) Vorrede zu „Zelmor und Ermide“ (Leipzig bei Dyk 1779 erst anonym, später als Anhang im 3. Band seiner Lustspiele abgedruckt). Über ihn vgl. Gerber (Neues Lexikon der Tonkunst IV).

[3]) Es ist unklar, welcher Komponist damit gemeint ist. Mir sind keine von einem Komponisten dieses Namens geschriebenen Duodramen bekannt, dagegen wurde Schinks „Inkle und Yariko“ von Rust komponiert.



für den Theaterkomponisten; der muss etwas mehr haben als Bilder, die von etwas mehr als Empfindung unterstützt werden. Ariadne hat den Hauptfehler, dass zu viel darin gesprochen, aber desto weniger darin gehandelt wird."

Nun skizziert Schink eine neue Ariadne in zwei Akten, die — bei wirklich poetischer Ausführung — tatsächlich an dramatischer Schlagkraft hoch über der Brandesschen stehen müsste. „Ich werde Ariadne und Theseus nicht nach einander handeln, nicht jedes für sich schwatzen lassen", meint Schink. Auf die Details dieser Skizze kann hier jedoch nicht näher eingegangen werden; ich will nur bemerken, dass der Konflikt des Theseus zwischen Liebe und Pflicht hier wirklich tragisch wird und der Held nicht mehr als elender Schwächling, wie wir ihn auch in der Parodie verspottet sahen, erscheint. „Weitere Grenzen, grösseren Plan, umfassendes Interesse, folglich auch eine ganz andere Behandlung" fordert er schliesslich für das akkompagnierte Drama. Die äusserst interessanten Ausführungen Schinks über „das Duodrama mit Gesang" wiederzugeben, muss ich mir — als zu weit führend — versagen. Nur auf seine allgemeinen, höchst bedeutsamen, an Herdersche Gedanken erinnernden Bemerkungen möchte ich noch hinweisen, wenn es z. B. heisst:

„Ich sage, dass Schauspielkunst, Poesie, Malerei und Tonkunst allen ihren Zauber in eins kolportieren [sic] können, und wer dem noch widerstehen kann oder wer da noch zu sagen vermag: ‚das ist nichts', dem mag es Gott verzeihen ... Der herrlichste Dialog, von der vortrefflichsten Musik begleitet, wirkt ermüdend, wenn ihn nicht Handlung begleitet."

Dann macht er sich noch über den schablonenhaften Aufbau der Arien lustig und nennt die Koloraturen und Bravourarien Ohrenkitzel — ganz im Sinne Glucks, der bekanntlich auch schon zahlreiche Vorgänger darin gehabt hat.

Zum Schluss sagt Schink:

„Das Publikum glaubt, jedes Duodrama muss wie Ariadne aussehen, den Ton und den Stil der Ariadne haben. Aber wahrhaftig, das heisst doch dem Genre grosse Fesseln anlegen. Das Duodrama hat so gut seine verschiedenen Seiten wie das grosse Drama. Es kann komisch und tragisch, empfindsam und lächerlich behandelt werden."

Schink hat denn auch tatsächlich ein komisches Duodrama verfasst und zwar ein „Doktor Faust" betiteltes Werk, das ich der Merkwürdigkeit halber doch erwähnen will, da es uns auf Goethes damals noch nicht publiziertes Werk, von dem Schink gehört haben mochte, hinweist. Schink hat es im Gothaer Theaterjournal 1778[1]) (Goethes Faustfragment erschien Ostern 1790, und damals war erst das jetzt als „Ur-Faust" bezeichnete Werk vorhanden) publiziert und mit einer Vorrede begleitet:

„Liesse sich das musikalische Drama nicht auch komisch behandeln? Ich sollte denken, und habe auch schon ein paar Versuche gemacht. Von einem derselben teile

[1]) 2. St. S. 18ff.

ich hier den Auszug nebst ein paar Szenen mit. Es ist der Doktor Faust. Dass Sie aber keinen Faust von der Art erwarten, wie ihn Lessing, Goethe und Maler Müller bearbeiteten. Zu einem solchen hab ich nicht die Kräfte. Mein Faust sollte nichts sein als eine Plaisanterie, ein Ding, das lachen macht, und die erste Ausführung der Grille, das musikalische Duodrama komisch zu behandeln. Fausts Monologe sollen im Geschmack der Ariadne von musikalischen Zwischensätzen begleitet werden. Sonst hab ich's noch mit Arien, Duetten und Chören vermischt."

In diesem Werkchen wird Faust als eine Art magischen Don Quixote gezeichnet, der von einem liebenden Weib, das ihn in allerlei geisterhaften Verkleidungen zum besten hält, schliesslich von seiner Narrheit geheilt wird. Das Spiel ist durchaus nicht unbedeutend und überrascht vielfach durch Anklänge an Goethes Faust, die vielleicht auch auf die gemeinsame Quelle des Puppenspiels zurückgehen. Die Goetheforscher sollten sich diesen Schinkschen Faust jedenfalls nicht entgehen lassen. Einen Komponisten scheint er nicht gefunden zu haben.

Den Vorschlägen Schinks verwandt sind die Wetzels, der ähnlich wie dieser ausführt:

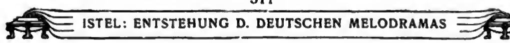
„Als ich das erste Melodrama gesehen, und mir trotz der Bewunderung, die mir die vortreffliche Musik abnötigte, das langweilige, einförmige der Gattung nicht verbergen konnte, entstand in mir der Einfall, von dieser Verbindung der redenden Deklamation und der Musik eine Anwendung zu machen, die mehr Abwechslung für die Sinne und Einbildungskraft zuliesse, als ein einziger halbstündiger Monolog. Musik sollte mir ebenfalls nichts mehr für das Ohr sein, als was Dekoration dem Auge ist — Mittel, das Bild, welches die Worte des Dichters durch den Schauspieler in der Einbildungskraft erwecken, mehr zu versinnlichen und auf die Empfindung des Gefallens durch den Beitritt des Ohrs einwirkender zu machen.[1]) Diese Wirkung der Musik muss notwendig geschwächt werden, wenn sie unaufhörlich die Worte des Schauspielers begleitet; je länger es dauert, je mehr wird sie zu blossen Tönen, mit welchen der Komponist dem Dichter ins Wort fällt.[2]) ‚Ariadne' kam mir damals, als ich sie zum erstenmal sah, vor, wie wenn mir jemand ein Epigramm von zwei Oktavseiten vorläse und ein dritter so viele Erläuterungen und Ausbildungen der einzelnen Ideen dazwischen schwatzte, dass ich die Spitze erst in einer halben Stunde erführe ... Es schien mir da nichts notwendiger, als dass man, um die Kraft des Mittels nicht zu schwächen, seinen Gebrauch einschränken müsse. Ich zeichnete also folgende Stufenunterschiede aus:

I. Prosaische Rede ohne Musik — sie gehört für den Dialog, für Erzählung und für untergeordnete Empfindung.

---

[1]) Musik als Mittel nicht als Zweck des musikalischen Dramas — wer dächte da nicht an Wagners bekannten Ausspruch in „Oper und Drama"! In „N. Bibl. d. sch. Wissenschaften" 1788 S. 177ff. sind übrigens für das akkompagnierte Drama ähnliche Forderungen aufgestellt.

[2]) Damit hat Wetzel, ohne es jedoch scharf genug auszusprechen, die Hauptschwäche der Bendaschen Behandlungsweise gegenüber Rousseau's Verfahren dargelegt. Ausserdem hätte er betonen sollen, dass dies eben nur beim rezitierten akkompagnierten Drama so ist, im gesungenen dagegen, das den Instrumentalpart als zusammenhängendes Ganzes bietet, Dichtung und Musik sich organisch verschmelzen. Wir werdem diesem Gesichtspunkt bald bei Eberhard begegnen.



II. Prosaische Rede mit solcher Musik, wie sie das obligate Rezitativ hat[1]) — sie gehört für den Monolog, wo die Empfindung in dem herrschenden Tone bleibt, auf welchen sie durch das ganze Stück gestimmt ist, oder ihn nur einige Grade übersteigt — überhaupt für die Hauptempfindung und für Nebenempfindung, wo sie jene heben soll.

III. Versifizierte Rede, gesungen und begleitet, wie das bisherige leidenschaftliche (oder, wie es andere nennen: deklamierte) Rezitativ. Sie hat statt, wenn die Empfindung einen sehr starken Grad über den herrschenden Ton steigt.

IV. Versifizierte Rede, Gesang und Begleitung, also Arie — im äussersten Ausdruck der Empfindung: doch müsste nach meinem Gefühle so eine Arie nichts als blosser melodischer Ausdruck der Worte sein, ohne Kadenzen und andere solche Verunzierungen, die der Sänger nicht bloss braucht, um seinem Gesange Annehmlichkeit zu geben, sondern seine Kunst und Fertigkeit zu zeigen. Wer diese beklatschen lassen will, trete bei einer Kammermusik oder nach geendigtem Schauspiel ganz allein auf. In jedem Stücke sollte jede, auch die herrlichste Bravourarie ausgezischt werden: dann bewiese das Publikum, dass es mit Geschmack und Unterscheidungskunst urteilt . . .“

Namentlich die letzten Sätze Wetzels zeigen uns, verglichen mit den ähnlichen Forderungen Schinks, wie sehr die Werke Bendas die Geister zum Nachdenken über die Unsinnigkeit der überlieferten Opernform anregten, — ganz ähnlich, wie in Frankreich der anonyme Autor des „Traité du mélodrame“ (1773) anknüpfend an Rousseau's „Pygmalion“ seine Forderungen aufstellte.[2]) Ganz im Sinne jenes Franzosen sind auch die weiteren Ausführungen Wetzels gehalten, dessen Theorie der vierfachen Behandlung der Rede und Musik natürlich eine unerträgliche Stilmischung ergeben würde.

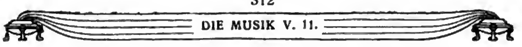
Des weiteren fordert Wetzel, schon ganz im Sinne Wagners:

„Der Inhalt muss aus der idealen Welt oder aus einem solchen Teil der Geschichte und des Erdbodens genommen werden, der bei uns der idealen Welt beinahe gleich gilt. Szenen des wirklichen Lebens, wie wir's täglich um uns sehen und fühlen, müssen dem prosaischen, ganz gesprochenen Schauspiel eigentümlich bleiben . . . Der Plan soll ein Mittelding zwischen dem gesprochenen und gesungenen Schauspiel sein, doch sich dem letzteren merklich mehr nähern: es muss eine durch ihre Nuancen durchgeführte Empfindung sein, die durch den Kontrast des Dargestellten gehoben wird . . . Eine, höchstens zwei Personen sind die Depositäre der Hauptempfindung: die übrigen als blosse Hebel, um diese in Bewegung zu setzen, zu modifizieren, durch Kontrast zu heben.

„Dies Rasseln und Getöse der Instrumente während der Deklamation ist lästig und zweckwidrig. Sie können bloss in den Einschnitten, den Ruhepunkten der Deklamation stattfinden und müssen alsdann, wenn sie die Deklamation nicht hindern sollen, nichts als kurze, dem Sinne gemässe, kraftvolle Sätze dazwischen schieben, deren Abspielung nicht merklich mehr Zeit erfordert, als der Schauspieler auch ohne Musik

[1]) Wir werden sehen, dass Mozart, angeregt durch Benda, das obligate Rezitativ überhaupt durch akkompagnierte Rede ersetzen wollte.

[2]) Vgl. meine Pygmalion-Studie I. S. 68.



auf den Ruhepunkt verwendet haben würde. Ein solcher Satz, der oft nur aus drei, vier Noten oder aus einem Striche besteht, wie dies in den Bendaschen Monodramen oft der Fall ist, sollte nie bloss das einzelne Bild malen wollen, sondern mit einem Blicke auf das Ganze des Monologs gesetzt werden, ein Teil des kleinen Ganzen sein, das jeder Monolog für sich ausmacht. Überhaupt dürfen alle Zwischenspiele der Musik nur kurz sein und nicht viel mehr Zeit wegnehmen, als die Personen würden geschwiegen haben, um die Verwandlung der Szene geschehen zu lassen oder die Pantomime zu machen." [1])

Damit kommt Wetzel auf die Behandlungsweise Rousseau's zurück, der seine Instrumentalsätze stets nur als Begleitung zur Pantomime gab, während Benda schon, wie namentlich sein „Pygmalion" zeigt, musikalische Einschiebsel an Stellen macht, wo es gar nicht notwendig wäre. Und doch verstand es Benda vortrefflich, wie ja auch Wetzel zugibt, kurze, prägnante Motive zu erfinden, die tatsächlich stets den grossen Zusammenhang zu wahren wussten, [2]) während seine Nachfolger, namentlich Reichardt, wie wir sehen werden, der Versuchung erlagen, zu viel Musik zu geben, und dadurch undramatisch wurden.

Aber auf den Hauptpunkt, nämlich die Zulässigkeit der unorganischen Verbindung von gesprochenem Wort und Instrumentalmusik in gleichzeitigem Erklingen, auf diese folgenschwerste Neuerung Bendas, waren weder Schink noch Wetzel eingegangen. Das Verdienst, hier zum ersten Male ein klares Wort gesprochen zu haben, blieb Joh. Nik. Forkel vorbehalten, die erschöpfende, auch heute noch mustergültige Behandlung dieser Materie aber sollte Joh. Aug. Eberhard, Philosophieprofessor in Halle, liefern, dessen Hauptgedanken dann auch Maass aussprach. Forkel sagt in seiner „Musikalisch-kritischen Bibliothek" [3]) u. a. folgendes:

„Anscheinend sind im Melodram beide Künste freier, aber durch Aufopferung geringer Freiheiten schmelzen sie im Gesang zu einer Kraft zusammen, die viel eindringlicher ist . . . Infolge der kürzeren und oft abgebrochenen Sätze mag es für ungeübte Zuhörer leichter fasslich sein, die länger ausgeführten Musikstücken nicht folgen können . . . Es ist ein Nothehelf, der insofern Wert hat, als es auf diese Weise

---

[1]) Merkwürdig ist, dass Wetzel nach all diesen so schönen Theorieen ein Duodrama „Zelmor und Ermide" (Leipzig 1784) schrieb, das weiter nichts darstellt als ein recht handlungsarmes langweiliges, in mancher Hinsicht an die „Zauberflöte" erinnerndes Feen- und Zauberstück, dem Wetzel selbst übrigens poetischen Wert absprach. Ob es komponiert wurde, weiss ich nicht; möglich, dass es einem bei Riemann verzeichneten Singspiel dieses Namens von J. B. Lasser (Brünn 1786) zugrunde liegt.

[2]) Das erkennt auch D. Huber („Tamira" nebst einer Abhandlung über das Melodram, Tübingen 1791) an, dessen Abhandlung im übrigen einen Wust von klassischer Gelehrsamkeit ohne praktisches Resultat beizubringen versucht. Es ist die Arbeit eines Dilettanten. Über seine von Zumsteeg komponierte „Tamira" werde ich noch sprechen.

[3]) Gotha 1779 III. S. 250ff.

ungeübten Zuhörern zum musikalischen Genuss verhilft ... Die grösseren Wirkungen, die diese neue Musikgattung hervorzubringen imstande ist, bestehen also nicht aus wesentlichen Kunstvorzügen, obwohl viele Leute der Meinung waren, man solle dieser Gattung das gewöhnliche musikalische Gesangsdrama aufopfern. Diese Aufopferung würde in der Tat allzugross sein, und bei allem Werte, den die neue Gattung in unseren Augen, als politisches[1]) Kunststück betrachtet, wirklich hat, würde sie unserer Meinung nach doch den Verlust des schönen Gesangs der gewöhnlichen Gattung nebst dem Verluste einer unserer Natur sehr angemessenen allmählichen und auseinander entstehenden Entwicklung der Gefühle nicht ersetzen können."[2])

Ähnlich drückt sich 15 Jahre später Maass in seinen „Nachträgen zu Sulzers Theorie der schönen Künste"[3]) aus, nachdem er konstatiert, dass der „Enthusiasmus, den teils die Neuheit, teils der Zauber der Bendaschen Musik begreiflich machte, bald erloschen" ist. Sein Haupteinwand lautet sehr richtig:

„Der mündliche Ausdruck, der so lebhaft ist, dass er zum musikalischen Tone wird (im Orchester), ist doch nicht so lebhaft, dass er zum Tone wird in der Deklamation. Das ist widersinnig, und es ist keine Einheit vorhanden".

Damit ist in kurzen Worten die ästhetische Unmöglichkeit des Melodramas überhaupt dargetan, und Maass bemerkt nur noch:

„Es ist ausser Zweifel, dass alle Anstrengungen der Kunst, die dem Melodrama etwa noch gewidmet werden dürften (welches indess nicht zu erwarten steht),[4]) vergeblich bestreben werden, ihm neben der Oper und Operette[5]) einen ehrenvollen Platz auf der lyrischen Bühne zu sichern."

Am scharfsinnigsten und gründlichsten jedoch rückte der Philosoph Joh. Aug. Eberhard (1739—1809),[6]) von dem Friedr. Nicolai in seiner Gedächtnisschrift[7]) ausdrücklich sagt, dass „er die Musik liebte und praktisch darin erfahren" war, dem Melodram zu Leibe.

„Hat nicht" — so beginnt seine mehrere Jahre vor der Veröffentlichung bereits fertiggestellte Abhandlung — „die Musik der ‚Medea', die alles leistet, was man in dieser Gattung verlangen, und mehr, als man erwarten konnte, schon jeden Liebhaber der Bühne so völlig befriedigt, dass wir mit Recht dies neueste Geschöpf der dramatischen Muse den vollkommensten und bewährtesten Gattungen theatralischer Werke an die Seite setzen können?"

Allein, so meint Eberhard, man ist sich noch nicht kritisch über die

[1]) Wohl im Sinne des Wortes „sozial" hier gebraucht.

[2]) „Ariadne" und „Medea" hält indes Forkel „als erste Versuche einer ganz neuen Gattung betrachtet, für wahre Meisterstücke".

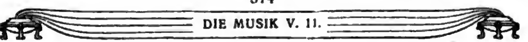
[3]) 1794 II, I., S. 318.

[4]) Wir sollten Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch das Gegenteil erleben!

[5]) Operette = Singspiel, nicht im modernen, erst seit Offenbach entstandenen Sinn zu nehmen.

[6]) Neue vermischte Schriften, Halle 1788 S. 1 ff. „Über das Melodrama".

[7]) S. 54.



Schwächen des Melodrams klar geworden. Folgen wir nun in Kürze dem Gedankengang seiner Ausführungen:

„Musik und menschliche Stimme, ursprünglich zu einem Ganzen verschmolzen, trennten sich und bildeten sich zu eigenen Künsten aus. Während nun einerseits die Gesangskunst den von der Instrumentalmusik aufgebrachten Kunststücken nicht folgen konnte, entwickelte sich anderseits der Ausdruck der menschlichen Stimme derart, dass sie auch durch blosse Rede künstlerisch zu wirken vermochte. Wird nun diese unmusikalische Deklamation sich mit der Instrumentalmusik so innig verschmelzen können, dass sie, mit ihr vereint, einen ungeteilten Eindruck auf den Hörer macht? Man kann die Elemente der schönen Künste auf mannigfache Art nach Willkür zusammensetzen und versuchen, ob daraus eine neue Gattung von Kunstwerken hervorgehe, die in die Reihe der übrigen eingeführt zu werden verdient. Aus einer solchen gewagten Kombination scheint mir der Gedanke von dem Melodrama entstanden zu sein. Man dachte, der Gesang lässt sich mit der Instrumentalmusik verbinden, warum nicht ebensogut die blosse Deklamation? Das ist ungefähr so geschlossen: es gibt Dreiecke, warum sollte es nicht auch Zweiecke geben können?"

„Ist aber ein solches Kunstwerk ästhetisch möglich, d. i. wird es den höchsten Grad der Kraft haben, der sich von der Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik und Schauspielkunst erwarten lässt oder ist in der Zusammensetzung etwas, wodurch beide nicht zu einem Eindruck können vereinigt werden?"

In der Tat widerstrebt dem

I. „die Disharmonie in den Mitteln des Ausdrucks"

[wie es Eberhard nennt. „Diskrepanz der Ausdrucksmittel" würden wir vielleicht heute sagen. Nämlich]: Die (Gesangs-) Musik drückt Leidenschaften durch die Inflexionen der Stimme, die Intervalle der Töne, das Zeitmass und den Rhythmus aus. In allen diesen Stücken steht die unmusikalische Deklamation dem Gesange soweit nach, dass zwischen ihnen gar kein gemeinschaftlicher Massstab denkbar ist. Denn die blosse Deklamation hat weder bestimmte Töne und also keine bestimmten und angeblichen (intonierbaren) Inflexionen und Intervalle derselben, noch auch ein (so genau) bestimmtes Zeitmass und Rhythmus.[1])

„Diese Disharmonie des Ausdrucks mit sich selbst zieht noch eine andere nach sich, nämlich

II. die Disharmonie zwischen Ausdruck und Empfindung".

„Die Empfindung kann nur entweder mit der Deklamation oder mit der Musik harmonieren. Ist ihr die erstere angemessen, so ist die andere zu stark; ist ihr die andere gerecht, so passt die erstere nicht."[2])

„Die unmusikalische Deklamation gibt den Ton einer schwächeren, die andere einer stärkeren Leidenschaft an. Wenn die eine der herrschenden Leidenschaft zustimmt, so kann ihr die andere nicht zustimmen. Daraus muss notwendig ein Missklang des Vortrages auf der einen mit der Rede und Leidenschaft auf der anderen Seite entstehen, von welchem der Missklang zwischen den Teilen des Vortrags der Deklamation und Musik eine notwendige Folge sein muss."

[1]) Ein Ausspruch, dessen Richtigkeit Humperdinck durch den m. E. völlig verunglückten Versuch, der Deklamation musikalisch bestimmtes Zeitmass und annähernde Intervallfixierung aufzunötigen, nur bestätigt hat. („Königskinder", „Trifolium", „Heirat wider Willen".)

[2]) Den gleichen Gedanken hat Maass, wie wir oben sahen, später ausgeführt.

III. Nennt Eberhard noch die „Missheiligkeit der Sinnlichkeit", was er folgendermassen ausführt:

„Der musikalische Ausdruck, womit in dem Melodrama die oratorische Deklamation unterstützt werden soll, pflegt nur aus kurzen Sätzen zu bestehen. Kein einziger musikalischer Gedanke kann mit der Ausführlichkeit vorgetragen werden, der zu der befriedigenden Entwicklung eines schönen Gesangs erforderlich ist. Das lässt die Natur und Zusammensetzung nicht zu, wenn der Faden der Deklamation und Handlung nicht zu lange unterbrochen werden soll".[1]) Ein psychisches Unbehagen entsteht, wenn die Seele, die sich einer Stimmung überlassen hat, gleichsam plötzlich erweckt wird. Die Musik kann sich nicht ihrer Natur nach entwickeln. — „Ein jedes fühlt leicht, dass der musikalische Vortrag unendlich schöner ist als die blosse oratorische Deklamation. Die geringere Schönheit der oratorischen Deklamation vernichtet die grössere Schönheit der musikalischen Begleitung, und die grössere Schönheit der musikalischen Begleitung setzt den Mangel an Schönheit der oratorischen Deklamation ins Licht."

„Diese Missheiligkeiten", schliesst Eberhard, „machen ein Werk, wie das Melodrama, das aus Deklamation und Musik zusammengesetzt ist, ästhetisch unmöglich. Eine derartige Zusammensetzung ist unmöglich, wie die Zusammensetzung einer Figur aus zwei geraden Linien."

Diese Eberhardschen Gedanken erschöpfen bereits, was gegen das Melodrama zu sagen möglich ist, und in der Tat waren auch späterhin alle feinsinnigen Dichter und Musiker Gegner des Melodramas als Kunstwerk, wenn sich immerhin auch die Komponisten gelegentlich des melodramatischen Effekts episodisch mit Glück (es sei hier nur an das Lied der Gertrud im 2. Akt von Marschners „Hans Heiling" erinnert, m. E. die grossartigste Verwendung des Melodramas in der gesamten Literatur) bedienten.[2])

So schreibt Herder:[3])

„Im griechischen Drama begleiteten Töne das Spiel d. i. Handlung, Charakter, Aktion, Gebärde; in der Oper herrschen Töne und Tänze. Man hat eine Mittelgattung aufs Theater gebracht, da man getrennt voneinander bald spricht, bald geigt und in der doch Worte und Töne füreinander sein sollen. Eine missliche Gattung, die bald widrig werden kann, weil Töne die Worte, Worte die Töne als unvereinbar miteinander jagen. ‚Warum singst du nicht' rufe ich der Deklamation oder einem Pygmalion zu, ‚da dir die Töne nachlaufen'? ‚Weil ich nicht singen, sondern nur deklamieren kann' antworten sie. Und die Kunst antwortet: ‚So deklamiere entweder ohne zwischenfallende Töne, sie stören mich, indem ich während ihrer entweder dein

[1]) Das geht natürlich nur gegen das „Drama mit musikalischen Zwischensätzen"; dass man ein ganzes Drama zu unaufhörlich weiterspielender Musik sprechen lassen könne, daran dachte Eberhard hier nicht — das würde eben unter den zweiten Einwand („Disharmonie zwischen Ausdruck und Empfindung") fallen.

[2]) Auch Richard Strauss und Max Schillings, deren melodramatische Werke neuerdings viel gehört werden, sind persönlich Gegner des Melodrams und bezeichnen ihre betr. Kompositionen als Gelegenheitswerke, die sie Possart zuliebe geschrieben haben. Possarts Rezitation dieser Werke nähert sich übrigens auch recht bedenklich dem Gesang.

[3]) Adrastea, Hempelsche Ausgabe der Werke XIV, S. 484.

Spiel oder die Töne vergessen muss und eins mich vom andern wegruft. Oder, wenn du dich getrautest, so agiere bei fortgehender Musik, die deine Empfindung ausdrückt, ohne Worte dieses Pantomim! Jetzt bist du den fliegenden Fischen gleich, die bei beiden Elementen ihre Feinde finden. Deine Aktion wird zerstückelt und die Musik, ihr vor- oder nachtrillernd, bleibt kraftlos.' Diese Gattung (gemeiniglich wird sie Monodrama genannt) ist also ein Mischspiel, das sich nicht mischt, ein Tanz, dem die Musik hintennach, eine Rede, der die Töne spähend auf die Ferse treten."

Von späteren verurteilt Tieck[1]) ebenfalls die akkompagnierten Dramen, die er „poetische Ungeheuerchen" nennt, als geschmacklos:

„So stritt nun Stimme und Musik, diese letztere malte oft, beide störten und unterbrachen sich, keine konnte sich genug tun, und es entstand so etwas wahrhaft Barbarisches."

Auch die neuere Musikästhetik verwirft — und mit Recht — das Melodrama als Kunstform, nachdem Richard Wagner[2]) es in „Oper und Drama" als ein „Genre von unerquicklichster Gemischtheit" bezeichnet hatte, ohne indes dieses Urteil näher zu begründen.

So sagt Spitta:[3])

„Beim Melodrama wird die Aufmerksamkeit zwischen zwei unverbundenen Elementen geteilt, es kann daher niemals einen harmonisch befriedigenden Eindruck machen, wennschon es manchmal als Zwischenstufe zwischen Rede und Gesang in der Oper gute Wirkung tut."

Gänzlich verurteilend verhält sich Friedrich von Hausegger:[4])

„Während in der Vokalmusik das von der gestaltenden Macht des Tones erfasste Wort in demselben nahezu untergeht, ohne sich dem Gestaltungsprozesse voll hingeben zu können, wahrt es sich im Melodrama seine volle Unabhängigkeit, bindet aber den Ton an äussere Vorstellungen, ohne ihm die Möglichkeit der ihm notwendigen Entfaltung aus innerem Triebe zu gewähren."

Einzig Wilhelm Kienzl[5]) nimmt das Melodrama in Schutz, nennt es „eine der wirksamsten und feinsinnigsten Kunstformen" und behauptet, die oft geäusserte Ansicht, man könne gesprochene Sprache und Musik nicht gleichzeitig apperzipieren, beruhe auf „unbegreiflichem Unverständnis". Allein er muss doch zugeben, es sei

„allerdings wahr, dass die uns nicht akustisch, sondern vor allem gedanklich affizierende Sprache immerhin vom rein akustischen Standpunkt mit der in reinen kunstvoll geordneten Tonverhältnissen als Selbstzweck operierenden Musik nicht vollkommen zu einer Empfindung verschmolzen werden kann, und stets zwei Seiten menschlicher Fassungskraft in fortwährend wechselnder Manier in Anspruch nimmt, uns also dabei schwer zu einem einheitlichen und ruhigen Genusse kommen lässt. Wir müssen uns

---

[1]) „Der Wassermensch", Novellen V, 12 Berlin 1853. Vgl. auch die ebenfalls das Melodrama verwerfenden Ausführungen, die A. B. Marx anlässlich einer „Preziosa"-Kritik gab. (Berliner Allg. Musikzeitung 1825 S. 37 f.)

[2]) Schriften & Dichtungen IV. S. 4.

[3]) „Zur Musik", S. 232, Berlin 1882.

[4]) „Die Musik als Ausdruck" Wien 1887. S. 195.

[5]) „Die Musikalische Deklamation", Leipzig 1880 S. 149 ff.

aber die Worte im Melodram mehr gesprochen denken, als sie gesprochen hören [?!] ... Vollkommene Freiheit in der Behandlung der Sprache und die Unumstösslichkeit einer wenigstens teilweise geregelten Rhythmik in der Musik machen eine tadellose Wiedergabe fast zur Lösung eines künstlerischen Paradoxons ... Besonders hat sich der Deklamator aber vor einem Fehler zu hüten; es ist das zu bestimmte Festhalten auf einer sprachlichen Tonhöhe. Durch diesen halb gesprochenen, halb gesungenen Ton, den viele Deklamatoren annehmen, wird das musikalische Ohr empfindlich verletzt; der reine Gehörseindruck der gesprochenen Worte muss möglichst beseitigt werden."

VII

Nach den grossen Erfolgen, die Benda mit „Ariadne" und „Medea" errungen hatte, fühlte er sich veranlasst, auch Rousseau's „Pygmalion" selbst mit Begleitmusik zu versehen, und so eine männliche Paraderolle als Gegenstück zu schaffen. Im Druck erschien nur der Klavierauszug mit der Jahreszahl 1780 unter dem Titel: „Pygmalion. Ein Monodrama von J. J. Rousseau. Nach einer neuen Übersetzung mit musikalischen Zwischensätzen begleitet und für das Klavier ausgezogen von Georg Benda. Leipzig, im Schwickertschen Verlage." Den Verfasser der ziemlich mittelmässigen und sogar lückenhaften Übersetzung habe ich nicht festzustellen vermocht; vielleicht war es Gotter. Ausser ihr existieren vier weitere Übertragungen ins Deutsche, deren erste von Josef Laudes (1742—1780) als Anhang zum Original in Wien 1771 bei Kurzböck erschien [1]) und von ausserordentlicher Seltenheit ist; ich vermag wenigstens nicht ein einziges Exemplar nachzuweisen. Eine zweite, mir ebenfalls nie zu Gesicht gekommene Übersetzung verzeichnet Albert Jansen: [2]) (Joh. Friedr.) Schmidt, Pygmalion, ein musikalisches Drama aus dem Französischen, Musik von Schweitzer 1777. Eine dritte anonym erschienene, aber schlechte Übersetzung erschien 1778 in Mannheim bei C. F. Schwann und hat wahrscheinlich Otto Heinrich v. Gemmingen (1775—1836) zum Verfasser. Ihr Titel lautet: „Pygmalion. Eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Herrn J. J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Herrn Coignet übersetzt und mit Tänzen vermehrt für die Nationalschaubühne zu Mannheim." [3]) Eine ausgezeichnete, meines Erachtens heute noch nicht übertroffene Übersetzung in reim-

[1]) Vgl. Reichard: Theaterkalender 1795, S. 143 und Wurzbach: Biogr. Lexikon des Kaisertums Österreich, Artikel Laudes.

[2]) J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884. Seine Aufzählung ist nicht korrekt: Grossmanns Lustspiel ist nicht nach Rousseau, sondern nach der viel früheren Komödie des Poinsinet de Sivry (1760) gearbeitet, und Herklots „Pygmalion" ist ein von Karl Wagner (1772—1822) komponierter Operntext (Partituren in Berlin und Darmstadt).

[3]) Vgl. meine Pygmalion-Studie S. 49. Bei dieser Gelegenheit will ich einen Irrtum J. Minors (Schiller, sein Leben und seine Werke. Berlin 1890, II. S. 184,

losen Jamben veröffentlichte der Wiener Dichter Gottlieb (von) Leon im „Deutschen Museum" 1788[1]) unter dem Titel: „Pygmalion, ein lyrisches Monodrama nach J. J. Rousseau." Diese sonst wohl noch nie aufgeführte Übersetzung hat ihre Schönheit und Kraft im 20. Jahrhundert bewährt: sie wurde der auf meine Veranlassung erfolgten szenischen Wiederaufführung des Rousseau'schen „Pygmalion" (mit der von mir entdeckten Originalmusik) durch den Münchner Orchesterverein am 4. und 6. Mai 1904 zugrunde gelegt.

Mit Bendas Musik kam „Pygmalion" zum ersten Male am 20. September 1779 im Gothaer Hoftheater zur Aufführung und hielt sich ebenfalls lange auf der Bühne, wenn er auch die Beliebtheit der beiden ersten Werke Bendas nicht zu erreichen vermochte. In Mannheim dagegen, wo Böck sich sehr in der Rolle gefiel,[2]) wurde das Werk um 1783—1803 14mal gegeben, wogegen von 1779—1803 nur 19 Aufführungen der „Ariadne" stattfanden. In Berlin erlebte „Pygmalion" von 1797—1835 36 Aufführungen.[3]) Unter Goethes Weimarer Theaterdirektion erschien das Werk zunächst bei Ifflands Gastspiel 1798 zweimal. Schiller äusserte sich aus Jena (24. April 1798) darüber vorher an Goethe ziemlich abfällig und sagte u. a.:

„Es ist mir absolut unbegreiflich, wie ein Schauspieler, auch bloss von einer ganz gemeinen Praxis, den Begriff von Kunst so sehr aus den Augen setzen kann, um in einer so frostigen handlungsleeren und unnatürlichen Fratze sich vor dem Publikum abzuquälen."

Goethe dagegen meint (Weimar, 25. April 1798):

„Es ist wirklich der Pygmalion von Benda, der noch gegeben wird; ich bin äusserst neugierig darauf. Das Stück kenne ich und habe es mehrmals gesehen; es ist ein sehr sonderbares Unternehmen, indessen ist doch Iffland viel zu klug, als dass er etwas wählen sollte, wo er nicht eines gewissen Effektes sicher wäre."[4])

Schliesslich, nach der Aufführung, berichtete er an Schiller (28. April 1798):

„So war gestern eine äusserst interessante Repräsentation. Pygmalion machte

---

richtigstellen: „Pygmalion" wurde auch in Mannheim stets mit der von Benda benützten, nicht mit der Gemmingenschen Übersetzung gegeben.

[1]) II. S. 541 ff.

[2]) Ungedruckter Brief Bendas aus dem Frühjahr 1787 im Besitz der Frau v. Zech: „Den Besitz dieser Musik hat das Theater bloss dem Böck zu verdanken, der sich in die Rolle verliebt hatte und nicht ruhte, bis sie mir abgekauft wurde." Vgl. auch Martersteig: Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters 1890, S. 215 (Oktober 1783). Die Partitur (Kopie) existiert noch.

[3]) Die Daten der Erstaufführungen von Brückner (a. a. O. S. 611) zusammengestellt.

[4]) Vgl. Goethes erstes Urteil (Frankfurt, 19. Jan. 1773) in einem Brief an Sophie von Laroche (herausgegeben von Loeper, Berlin 1879, S. 8).

Anspruch an die höchste theatralische Würde und Fülle ... Was Iffland in beiden Rollen[1]) geleistet hat, wird durch keine Worte auszudrücken sein.“

Von Herder dagegen wird berichtet,[2]) dass ihm Ifflands Pygmalion „unausstehlich“ war.

Später erschien das Werk in Weimar noch 1811 und 1816 je einmal und Zelter schrieb an Goethe am 19. November 1812 darüber:

„Der Effekt dieser Pièce ist wie ein kalter Schlag und doch auch von sonderbarer Anregung, indem er, wo nicht anzieht, doch stösst und sticht. Unglücks genug, wenn ein Poet kein Philosoph ist, noch schlimmer aber, wenn die Philosophen sich herablassen, in die Poesie zu pfuschen; und das Natürliche lag so nahe, dass es der Komponist aus lauter Instinkt ergriffen hat, wodurch das Werk sich dennoch sehen und hören lässt.“

Von späteren Urteilen fällt noch das abfällige von Tieck[3]) auf, der den „Pygmalion“ einen „sonderbaren Monolog“ und die Aufgabe, ihn zu deklamieren, „töricht“ nennt.

Ähnlich wie in Frankreich kamen auch in Deutschland Geschmacklosigkeiten in der Kostümierung vor. So wird in den „Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit“[4]) gerügt, dass man

„in die Werkstatt eines griechischen, griechisch gekleideten Bildhauers unter einem Haufen griechischer Bildsäulen eine Galathea in der Tracht einer Pariser Operntänzerin mit einem Aufsatz à la Herisson, einer Schnürbrust, einem Reifröckchen, drei Zoll hohen Absätzen, kristallenen Schnallen à la Artois auf den Schuhen hinstellte.“

Als Kostüm des Pygmalion fand ich auf einer alten Rollenabschrift in Darmstadt[5]) verzeichnet: „Sandalen, Trikots, einfach griechisches Hemd, langer Mantel, grün, blonde Tour.“

Die autographe Partitur des „Pygmalion“ befindet sich in der Berliner Bibliothek[6]) und trägt den zweisprachigen Titel: „Pygmalion par Mr. J. J. Rousseau. Musique de Mr. G. Benda. Pygmalion, ein Monodrama von J. J. Rousseau, mit musikalischen Zwischensätzen begleitet von Georg Benda.“ (32 Seiten Querfolio, deutsch und französisch.) Das Orchester weist ausser den Streichern 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner auf.

Betrachten wir nun die musikalische Ausführung des Werkes im Hinblick auf die von Rousseau gegebenen Wiener Instruktionen,[7]) so

---

[1]) Es wurde noch ein Stück von Schröder gegeben.

[2]) K. A. Böttiger, Literar. Zustände 1838, I. S. 126.

[3]) „Der Wassermensch“, Novelle 1835 geschrieben (Tiecks Novellen, Berlin 1853, S. 9 ff).

[4]) 8. Heft. 1778 (29. März 1778).

[5]) Daselbst noch eine ungebundene Kopiepartitur, sowie eine spätere Bearbeitung.
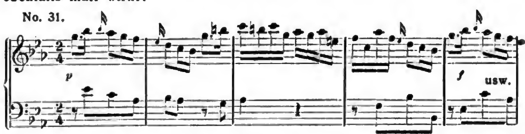
[6]) Daselbst noch eine zweite Kopiepartitur, die jedoch Seite für Seite der ersten gleicht.

[7]) Vgl. meine Pygmalion-Studie S. 26.

leuchtet sofort ein, dass Benda diese nicht gekannt haben kann; aber er kümmerte sich auch wenig um die von Rousseau in den gewöhnlichen Textdrucken gegebenen pantomimischen Anweisungen, die einzig die Berechtigung zu musikalischen Zwischenspielen abgeben, um so von einer Stimmung des Helden in die andere sinngemäss überzuleiten. Benda zerhackt hier ganz unnötig — aber durchaus im Sinne seiner durch „Ariadne" und „Medea" erworbenen Technik — die Dichtung durch Einfügung einer grossen Reihe (71) mehr oder minder langer Zwischenspiele, während die von mir gefundene und beschriebene[1]) Berliner Partitur dem Geiste der Dichtung gemäss nur 23 Musikstücke enthält, wenn man die Ouvertüre nicht mitzählt. So verliert sich Benda gegenüber Rousseau, der die Musik mehr zum Zwecke der Vermittlung grosser Gegensätze eintreten lassen wollte, in Detailmalerei, wobei freilich das musikalische „Malen" entsprechend dem Vorwurf nicht so ergiebig wie in den beiden ersten Werken angewandt werden konnte. Accompagnement kommt im ganzen Werke merkwürdigerweise nicht einmal vor. Vielleicht wusste Benda, dass Rousseau die Musik ausschliesslich auf Zwischenspiele beschränkt haben wollte.
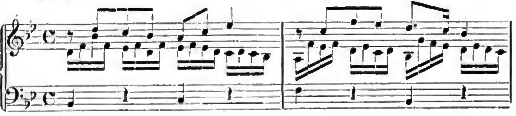
Im übrigen finde ich diese Partitur sowohl im Verhältnis zu der leidenschaftlichen Dichtung, als auch rein musikalisch betrachtet trotz einzelner hervorragend schöner Stellen zahm und nicht ganz auf der Höhe der beiden ersten Werke. Schon die Ouvertüre ist recht schwächlich. In ihr tritt ein Allegretto auf, dessen Thema wiederkehrt, wenn die Bildsäule sich zu bewegen beginnt. Es macht auch den Beschluss des Werkes, der ebenfalls matt wirkt:

No. 31.

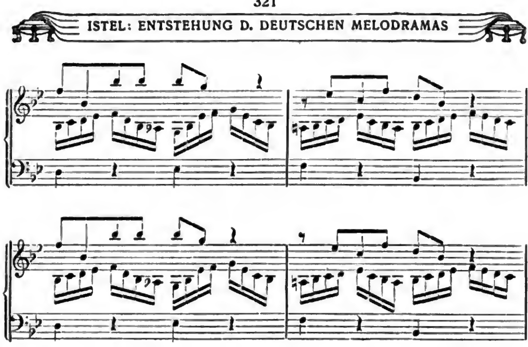


In feiner Weise wird dann noch ein Erinnerungsmotiv gebraucht:
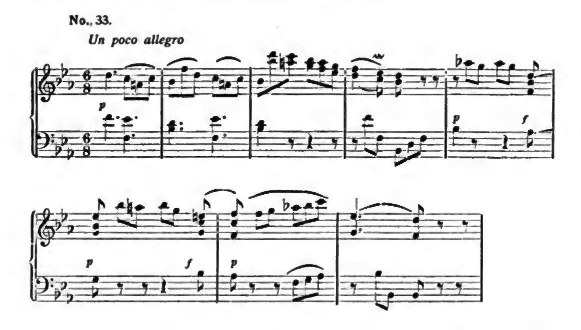
No. 32.
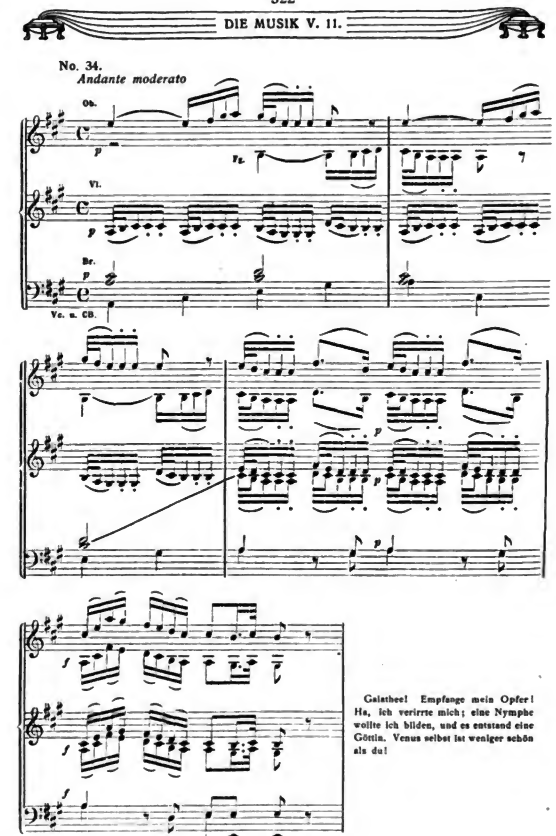


[1]) a. a. O.



Nach den Worten: „Ich habe die Werke der Götter übertroffen!“ ertönt das gleiche Motiv im hellen D-dur, mit dem Pygmalion früher im elegischen B-dur in Verachtung seine Werkzeuge wegwarf. Im übrigen ist noch das hübsche Galathee-Thema zu erwähnen:



Wegen ihrer eigenartigen Instrumentierung möchte ich auch noch folgende, im Klavierauszug sehr verstümmelte Stelle in Particella geben:



Galathee! Empfange mein Opfer! Ha, ich verirrte mich; eine Nymphe wollte ich bilden, und es entstand eine Göttin. Venus selbst ist weniger schön als du!

So ist immerhin Bendas „Pygmalion", wenn er auch seinen Meisterwerken erheblich nachsteht, in mehr als einer Hinsicht interessant.

Sehr schwächlich in jeder Beziehung ist dagegen das vierte und letzte Werk der Art, das Benda schrieb. Die Originalpartitur befindet sich in der Wiener Hofbibliothek[1]) und trägt den Titel: „Theone del Sig. Georg Benda, Wien, im Monat July 1779."[2]) (51 fol. obl.) Sie enthält viele Korrekturen von fremder, auch Nachkompositionen von eigener Hand. Das ganze Werk wurde dann von einem bühnenkundigen Unbekannten überarbeitet, aber auch musikalisch umgestaltet (von Benda selber?) als „Almansor und Nadine", und unter diesem Titel besitzt die Wiener Bibliothek eine zweite, sauber geschriebene „Partitur, welche von Röllig erkauft worden ist", wie der handschriftliche Vermerk lautet.[3])

Ein Textdichter ist nicht genannt. Die Fabel ähnelt sehr der „Ariadne", nur dass hier der Held auf einer öden Insel um seine Geliebte, die er ertrunken wähnt, jammert. Dazwischen fallen eine Menge Geisterchöre, und schliesslich erhält Almansor (Philon) seine Nadine (Theone) von der Feenkönigin zurück. Das Orchester besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, Horn, Pauken und Streichern. Ein Instrumentalvorspiel (Andante, ma un poco largo) in c-moll geht in ein d-moll Allegro über, das Tonleiterfragmente in einer Mozarts Don Juan-Ouvertüre (erst 1787 komponiert) ähnlichen Weise gebraucht. Dieses Motiv kehrt auch vor Almansors Monolog, der durch gehaltene Akkorde akkompagniert wird, wieder. Es hat keinen Zweck, die Partitur und ihre Umarbeitung im einzelnen weiter zu verfolgen, und es genügt die Bemerkung, dass Nadine eine regelrechte Arie erhält, dass eine Art Feenballet getanzt wird und eine Reihe von Chören gesungen werden. Die Musik dazu ist recht uninteressant. Wo es darauf ankommt, kurze prägnante Zwischenspiele zu bilden, ist immer noch Bendas Gestaltungskraft nicht zu verkennen; auch einige liebliche Episoden, bei denen nur die Oboen- und Violinsoli immer mehr überhand nehmen, gelingen ihm noch. Akkompagnierte Stellen sind nicht sehr zahlreich, aber gut verwendet. Aber das Stück leidet vor allem am Mangel jeglichen dramatischen Nervs sowie an der Sucht, möglichst viel Neues zu bieten. So greift denn Benda hier zu ausgiebiger Verwendung des Gesangs, ja des Sologesangs, und damit erklärt er eigentlich selbst den Bankerott der ganzen Gattung.

---

[1]) Msc. 18521.

[2]) Das Datum der Aufführung war nicht zu ermitteln. Gerber (Neues Lexikon 1812, I) behauptet, ein deutsch-französischer Klavierauszug sei 1802 zu Wien im Industriekontor erschienen. Mir ist er indes nicht bekannt geworden.

[3]) Msc. 18522. Karl Leopold Röllig (1761—1804) Komponist und Instrumentenerfinder, war von 1797 ab an der Wiener Hofbibliothek angestellt.

VIII

Der erste Komponist, der das von Benda in „Ariadne" und „Medea" gegebene Beispiel nachahmte, war Christian Gottlob Neefe (1748—1798),[1]) derselbe, der späterhin zu Bonn Beethovens Lehrer und als solcher von grösstem Einfluss auf diesen Meister werden sollte. Er ist denn auch der eigenartigste Nachfolger Bendas in dieser Kunstgattung geworden. Am Johannistag 1776 hatte er die Kapellmeisterstelle bei Seylers Truppe als Nachfolger Hillers angetreten, und sein neuer Direktor, der die Zugkraft der Bendaschen Werke genau kannte, bat ihn sofort, sich an einem ähnlichen Werk zu versuchen. Neefe wählte ein Stück Aug. Gottlieb Meissners (1753—1807), eines gerade sehr beliebten Modeschriftstellers.[2]) Die Dichtung erschien noch im gleichen Jahre unter dem Titel: „Sophonisbe,[3]) ein musikalisches Drama mit historischem Prolog und Chören von A. G. Meissner, Leipzig, Dyksche Buchhandlung 1776."[4]) Meissner schickte einen weitschweifigen, vom 23. Juli 1776 datierten Vorbericht voraus, in dem er gegen die Exposition der Franzosen wettert, „die ungeschickt alles in die ersten Szenen hineinpfropfen" und für den Prolog „der Antike" (richtiger: des Euripides) eintritt. So lässt er denn auch hier alles vom Prolog erzählen und enthebt sich damit leicht der Mühe, eine gute Exposition liefern zu müssen. Interessant ist jedoch, wie sich Meissner über das Wesen der akkompagnierten Dramen auslässt:

„So reizend auch dies Geschlecht ist, so wird es doch immer nur sehr schwach an der Zahl bleiben. Denn nichts ist beinahe schwerer ausfindig zu machen, als ein Sujet, das alle diejenigen Vollkommenheiten besitzt, welche es doch eigentlich besitzen muss, um hierzu tauglich zu werden. Die Seltenheit starker Situationen ohne Dialog, die wenige Zeit, in der die ganze Handlung vorgehen muss, die Notwendigkeit, dass es nicht etwa eine blosse Elegie, sondern Handlung, Werden und Reifen irgendeiner wichtigen Tat sei; dies alles schränkt mehr als zu sehr ein. Auch die Erzählung ziemt dieser Gattung nicht. Sie mag so leidenschaftlich eingerichtet werden als sie immer will; sobald sie lang und irgendwie verwickelt wird, taugt sie nicht zur Musikbegleitung."[5])

Das ist alles sehr richtig gedacht, aber trotz alledem ist „Sophonisbe",

---

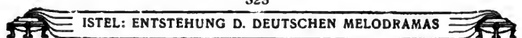
[1]) Vgl. seine Autobiographie in der „Allg. musikal. Ztg." 1799 No. 16—18 sowie C. F. Cramers „Magazin der Musik" 1783 S. 381. Über sein Verhältnis zu Beethoven siehe Thayer: L. v. Beethovens Leben 1866. I. Bd. S. 120 und namentlich Frimmel: Neue Beethoveniana 1888 S. 9ff. sowie Beilage zur „Allg. Ztg." 1898 No. 94 und 95 und „Beethoven" Berlin 1901. S. 11ff. Neuerdings existiert eine Sonderstudie über ihn: C. G. Neefe, Dissertation von Heinrich Lewy, Rostock 1901.

[2]) Vgl. über ihn Jördens III S. 473.

[3]) Bekanntlich die Tochter Hasdrubals, deren tragisches Geschick vielfach dramatisch behandelt wurde.

[4]) Eine spätere Ausgabe als „Monodram" bezeichnet, Leipzig 1782.

[5]) Vgl. auch die Rezension in der „Allg. deutschen Bibliothek" Bd. 36 S. 487.



obwohl sie recht geschickt Abwechslung in den grossen Monolog bringt, kein Meisterdrama geworden, und gerade die Einführung des Prologs, auf den sich Meissner soviel zugute tut, ist dem Werke schädlich gewesen. So klagt schon Neefe selbst im „Vorbericht" zu dem 1780 erschienenen Klavierauszuge:[1])
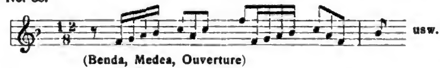
„Das Sujet hat hier und da nicht recht gefallen wollen. Es ist nicht meine Sache, mich in die Aufsuchung der Ursachen davon einzulassen. Nur einen Umstand will ich und muss ich hier anführen. Beim Seylerschen Theater ward, ich weiss nicht, aus welchen Gründen, der von Herrn Meissner ausdrücklich dazu verfertigte historische Prolog weggelassen und durch diese Weglassung das ganze Monodram für viele Zuschauer unverständlich gemacht. Wie konnte es aber durchgängig gefallen, da es nicht durchgängig verstanden wird. Ich habe daher den Prolog vor meine Musik drucken lassen, und ich hoffe, er soll denen willkommen sein, die sich damit am Klavier beschäftigen wollen."

Über die Entstehungsgeschichte des Werkes teilt Neefe an der gleichen Stelle folgendes mit:

„Dieses Monodram ist schon vor vier Jahren, nicht aus Nachahmungssucht, sondern auf Verlangen des Herrn Seyler, als ich mit seinem Theater in genaue Verbindung kam, von mir komponiert worden. Ich wollte es aber nicht eher dem Druck übergeben, als bis ich die Urteile der Kenner gesammelt und benutzt hätte. Jetzt also, nachdem diese Musik in Leipzig, Frankfurt a. M., Mannheim, Mainz, Münster und in Darmstadt vor den durchlauchtigsten Herrschaften selbst,[2]) nicht ohne Beifall aufgeführt worden ist, nachdem ich mir die gegründeten Erinnerungen wider einzelne Stellen derselben, soviel möglich, zunutze gemacht habe, lasse ich sie im Publikum erscheinen. Ich leugne gar nicht, dass ich den vortrefflichen Mustern des unsterblichen Georg Benda gefolgt bin, aber ohne ihn auszuschreiben. Gewisse Ähnlichkeiten sind unvermeidlich. Der wahre Tonkünstler versteht, was ich sagen will."

Man vergleiche übrigens die beiden folgenden Notenbeispiele:

No. 35.
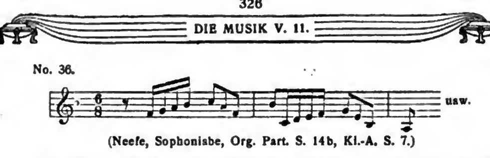


(Benda, Medea, Ouverture)

---

[1]) „Sophonisbe. Ein Monodrama von dem Verfasser der ‚Skizzen'. In Musik gesetzt und für das Klavier eingerichtet, der durchlauchtigsten Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt untertänigst zugeeignet von Christian Gottlob Neefe, Sr. Churfürstl. Gnaden zu Cölln Hoforganist. Leipzig im Schwickertschen Verlage."

[2]) Deshalb auch die Dedikation. „Am 26. April 1779 stellte die Erbprinzessin von Hessen, die als Medea und Ariadne schon aufgetreten, auch die Sophonisbe dar. Ihr Spiel war innig, die Deklamation echt, die Gestikulationen und Gemälde den Leidenschaften angemessen und die Nuancen während der Musik vortrefflich ... Dies ist nicht etwa das Urteil eines schmeichelnden Höflings ..." Goth. gel. Ztg. 1780, 14. St. S. 93. In Darmstadt befindet sich noch die betreffende Kopiepartitur (genaue Abschrift des Originals) auf der Bibliothek.

No. 36.
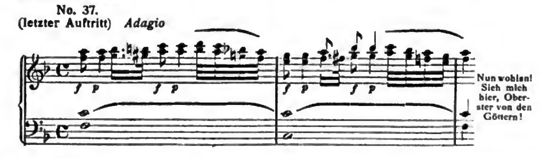


(Neefe, Sophonisbe, Org. Part. S. 14b, Kl.-A. S. 7.)

Der Klavierauszug weist tatsächlich gegenüber der Partitur im einzelnen rhythmische und harmonische Verbesserungen auf, ist auch genauer in den Bezeichnungen, allein, obgleich er besser als die Bendaschen gearbeitet ist, gibt er doch nur ein sehr unvollkommenes Bild von der Eigenart des Werkes.
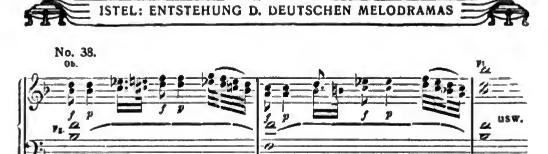
Die Originalpartitur, an die wir uns hier einzig halten wollen, befindet sich zu Wien[1]) in der Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde" und stammt aus dem Besitz des Erzherzogs Rudolf, des Schülers Beethovens. Sie besteht aus 78 eigenhändig beschriebenen Querfolioblättern, denen vier Blätter am Schluss des ersten Auftritts von Kopistenhand eingefügt sind. Der Titel lautet: Sophonisbe, ein Drama mit musikalischer Begleitung. Daneben steht mit roter Tinte der französische Titel, bezeichnet als „Mélodrame avec des choeurs", und auch in der Folge ist von Neefes eigener Hand die französische Übertragung beigefügt. Der Name des Komponisten und die Bezeichnung „Originalpartitur" rühren von der Hand Aloys Fuchs' (1799—1853), des bekannten Sammlers musikalischer Merkwürdigkeiten her. Das Orchester besteht aus Streichquintett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Bemerkenswert ist die Feinheit der Instrumentation, die viel moderner als bei Benda anmutet. So wird z. B. die zweite Violine meist von der ersten emanzipiert und erhält interessantere Mittelstimmen, oder sie darf alternierend mit der ersten Violine Themen bringen. Gelegentlich werden schon Passagen von der einen Gruppe angefangen und der anderen fortgesetzt. Auch die Bläser sind nicht mehr gehorsame Trabanten der Streicher, sondern geben zu schönen Wechseleffekten Anlass.

No. 37.
(letzter Auftritt) *Adagio*



[1]) Daselbst in der k. k. Hofbibliothek das Fragment (autograph) einer ebenfalls auf Meissners Dichtung komponierten „Sophonisbe" von Götzloff, einem nicht näher bekannten Komponisten (No. 18437). Es ist ohne weitere Bedeutung.

No. 38.
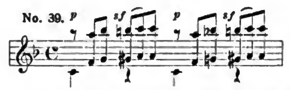


Neefes Biograph Lewy schreibt über die „Sophonisbe" [1]):

„Die Musik Neefes kann allerdings für damalige Zeiten als hervorragend bezeichnet werden. Mit grosser Sorgfalt hat Neefe den Text studiert und jede kleine Gemütsregung, jede Andeutung Meissners benützt, um seine Musik mannigfaltiger zu gestalten. Aber er bediente sich für unser Ohr doch gar zu einfacher Mittel, die uns bisweilen naiv anmuten. Die Einheitlichkeit der Stimmung hat er gar nicht wahren können; dass ihm Benda darin über war, zeigt uns, in welchem der beiden Männer wir den grösseren Dramatiker zu suchen haben."

Diesem Urteil, das ausschliesslich auf dem Studium des Klavierauszugs ohne Kenntnis der Partitur beruht, vermag ich nicht unbedingt beizustimmen; zweifellos ist Benda, der ein ganz neues Gebiet in genialer Weise erschloss, mit seinen Meisterwerken Neefe überlegen. Aber ich finde, dass Neefe wirklich, wie er selbst im Vorwort auch bekennt, ohne Benda sklavisch nachzuahmen, auf originelle Art das von jenem erschlossene Gebiet weiter gepflegt hat. Gerade Bendas grösste Kunst, die darin besteht, kurze, prägnante Motive zu erfinden und gemäss der dramatischen Steigerung weiterzuführen, beherrscht Neefe ausserordentlich, und er ist und bleibt der einzige, der Benda hierin erreicht. Nie verfällt er, wie alle späteren Nachfolger, in inhaltloses Musizieren. Leitmotivische Bildungen in der ausgeprägten Art Bendas verwendet Neefe nicht. Dagegen hat Neefe hier eine ganz eigentümliche Manier, Bruchstücke aus der Ouvertüre als Erinnerungsmotive (unter Grétry's Einfluss) zu benutzen. Dass er mit den ersten Takten der Ouvertüre auch die erste Szene einleitet, ist nichts Aussergewöhnliches (auch Benda tut es); aber plötzlich tauchen auch andere Fragmente der Ouvertüre wieder auf, ein Durchgangsmotiv:
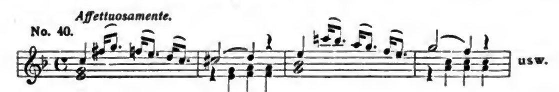
No. 39.
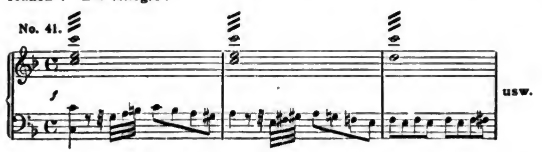


bei den Worten: „Ich bin die glücklichste meines Geschlechts, wenn ich ihn habe". Zweimal sogar tritt jenes bereits zitierte und als Benda-Re-

[1]) A. a. O. S. 69.

miniszenz erkannte Motiv nach seinem ersten und zweiten Erklingen in der Ouvertüre zur Charakterisierung Massinissas auf. Ein Larghetto, in der Ouvertüre schon zweimal gebracht:
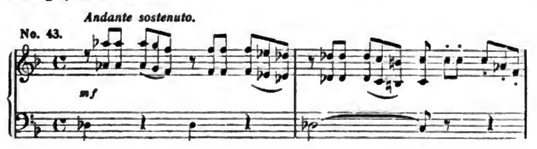


kommt wieder bei den Worten: „O willkommen, tausendmal mir willkommene Tränen". Ein Allegro:
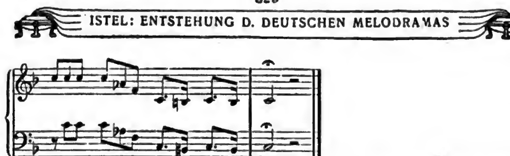


wird bei den Worten: „Wohin ich je blickte, je trat, fand ich diese Grausamen mir im Wege" wiedergebracht, und eine kleine gegen Schluss der Ouvertüre auftretende Figur:
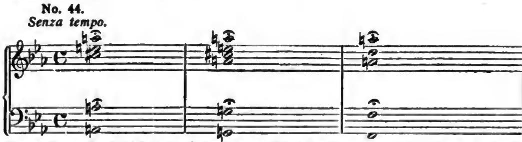


kommt nochmals vor bei den Worten: „Nicht zufrieden, Karthagens Söhne zu töten, kündigen sie auch den Töchtern dieser unglücklichen Stadt Krieg an!" Der Merkwürdigkeit halber will ich auch den Schluss der Ouvertüre, die in ihrem Übergang zum Drama etwas an die Don Juan-Ouvertüre erinnert, hierhersetzen, wobei zu bemerken ist, dass Neefe in diesem Werke überhaupt in manchen Eigenheiten (namentlich der chromatischen Harmonik) als Vorgänger Mozarts, der ja die Melodrambewegung mit höchstem Interesse verfolgte, erscheint:
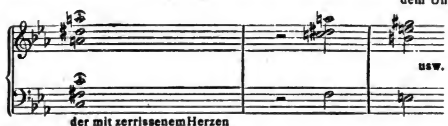




Das Akkompagnement wendet Neefe sehr selten, aber stets mit grossem Effekt an z. B.:
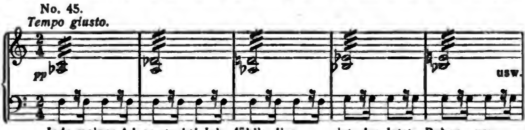


Nimm diesen Becher! Er ist's! Götter, meine Hand stockt! vergieb mir, Tochter des edelsten Puniers, vergieb dem Unglücklichen,



der mit zerrissenem Herzen dir dies Geschenk sendet.

Die Anrufung Hasdrubals, die im Klavierauszug (S. 21) Akkompagnement hat, ist in der Originalpartitur anders gegeben: ein grosses Violinsolo in Bendas Art tritt ein. Dagegen verwendet der Schluss in höchst wirksamer Weise nach Bendas Vorbild die Gleichzeitigkeit von Rezitation und Orchester:
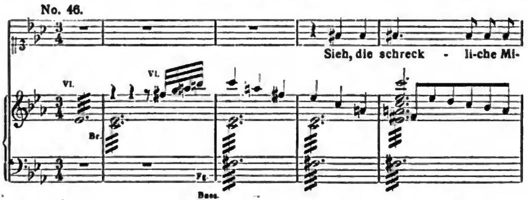


Jede meiner Adern stockt! Ich fühl's, dies ist das letzte Beben usw.

Auch die eigentümliche, von Benda erfundene Art der gesprochenen Arie (quasi arioso) hat Neefe übernommen (vgl. S. 12 u. 13 des Klavierauszugs); es ist da ein regelrechtes Arioso mit obligater Solo-Violine. Neu gegenüber Benda ist die Einführung des singenden (Priester-) Chores, der hier ganz natürlich wirkt. Benda hat dann dies Beispiel selbst in „Almansor und Nadine" allerdings recht unglücklich nachgeahmt.

Noch einer merkwürdigen Stelle, die eigentlich schon die Webersche Art der rhythmisch genaueren Notierung und die Humperdincksche Art der Tonhöhenfixierung der Deklamation voraus nimmt, muss ich gedenken. Die Originalpartitur (Klavierauszug abweichend und ohne nähere Angabe) gibt hier die Weisung: „Während der Musik nach dem Takt, aber nicht gesungen", die Darmstädter Kopiepartitur, die zweifellos unter Neefes Aufsicht entstanden, bemerkt dagegen: „Unter der Musik und so viel als möglich nach dem Zeitmass, ohngefähr so, wie der Wert der drüber stehenden Noten anzeigt". Die merkwürdige Stelle, deren Notierungsart, rhythmisch, im Sopranschlüssel und nur eine kleine Sekunde in der Tonhöhe variierend, zunächst keinen Nachfolger fand, sei hier wiedergegeben:

No. 46.





Hinsichtlich ihres Erfolges und ihrer Verbreitung vermochte die „Sophonisbe" an Bendas Meisterwerke nicht heranzureichen. Immerhin aber konnte noch fast ein Vierteljahrhundert nach Erscheinen des Werkes ihm in der „Allg. Musikal. Ztg." [1]) ein warmes Lob erteilt werden:

„Neefes Komposition," heisst es daselbst, „ist weniger kunstreich als die von Benda in der ‚Medea' für den, der die Kunst in dem mehr Verwebten findet. Nicht, dass es Neefe an den gehörigen Kenntnissen gemangelt hätte, keineswegs. Aber er suchte die Wahrheit in erhabener Simplizität und — fand sie. Die musikalische Sprache des Komponisten, seine herzerhebende Harmonie ist der harmonischen Sprache des Dichters durchaus so angemessen, so ganz ähnlich, dass man nicht zu entscheiden wagt, wer dem andern vorempfunden habe."

Und zum Schluss heisst es:

„Die nur noch pianissimo kurz fortgehende Musikbegleitung ist der letzte Hauch eines ruhig Sterbenden. Der Vorhang fällt, und man verlässt das Schauspielhaus, wie man die blasse Hülle einer eben verschiedenen Geliebten auf dem Sterbelager verlässt — mit gepresstem Herzen."

Schluss folgt

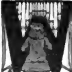
[1]) Bd. 1 S. 354.

DER MODERNE MUSIKALIENVERTRIEB

EIN VORSCHLAG

von Dr. Julius Hagemann-Bonn





ährend es den anderen Künstlern verhältnismässig leicht gemacht wird, ihre Kunstprodukte dem grösseren Publikum zugänglich zu machen, befindet sich der Musiker in den meisten Fällen in einer sehr üblen Lage. Aber nicht allein er ist es, auch gleichzeitig sein Verleger. Wie soll man die Welt mit den Werken eines jungen Musikers bekannt machen? Wie bringt der Verleger es fertig, seine Novitäten nicht allein auf den Markt, sondern auch an den Mann zu bringen? Es gibt ja bis jetzt verschiedene Wege, die aber in den wenigsten Fällen zu einem sicheren Ziel führen. Der eine Verleger inseriert in einer Musikzeitung. Aber wieviel Menschen lesen derartige Blätter oder beachten die Inserate! Ein anderer Verleger verschickt seine Verlagsartikel an die einzelnen Musikalienhändler zur Ansicht. Selbstverständlich sind die letzteren dann wieder gezwungen, ihre Kunden mit diesen Werken durch Ansichtssendungen zu beglücken. Im allgemeinen ist das, was in solchen Fällen beim grossen Publikum hängen bleibt, herzlich wenig. Ballenweise muss der Musikalienhändler zur Ostermesse dem Verleger seine Schätze wieder zurückschicken.

Eine weitere Reklame besteht in der Versendung der Neuheiten an die Redaktionen der Musikzeitungen und ähnlicher Blätter. Es liegt ja auf der Hand, dass eine günstige Besprechung des einen oder anderen Werkes wohl die Folge zeitigen kann, dass einige Leser der betr. Zeitschrift sich die Mühe geben, die besprochenen Hefte anzusehen, bzw. anzuschaffen. Aber es sind nur sehr wenige, die auf eine derartige Reklame reagieren. Dazu kommt dann gleichzeitig für Autor und Verleger die Befürchtung, dass dasselbe Werk ungleicherweise von dem einen gelobt, von dem andern getadelt wird. Wie häufig erleben wir den Fall, dass die Kritiken eben ganz entgegengesetzt ausfallen, dem musikalischen Standpunkt des betreffenden Rezensenten entsprechend. So wandert eine grosse Anzahl wertvoller Neuheiten zum Verleger zurück, ohne von irgendeiner Seite beachtet zu sein. So bleiben unter Umständen Werke jahrelang unbeachtet liegen, die Anspruch darauf hätten, von der ganzen Welt geschätzt zu werden. Man kann auch in der Tat einem überbürdeten Kritiker keine Vorwürfe machen, wenn er unter einem Haufen ihm zugesandter Neuheiten nur solche Namen auswählt, die ihm für eine gewisse Qualität Gewähr leisten.

Dass fast alle grösseren Firmen jetzt ihre Reisenden von Ort zu Ort senden, dürfte auch noch nicht allgemein bekannt sein, aber schliesslich treten sie nicht mit der grossen Masse, sondern immer nur mit dem Händler in Verbindung. Der Effekt dürfte also ungefähr derselbe sein, wie ich ihn oben angegeben habe. Nun sollte man meinen, das, was bei anderen Künsten möglich sei, dürfte doch schliesslich der Musik auch zustatten kommen. Es gibt heute kaum eine Stadt von gewisser Bedeutung, die nicht ihren Kunstsalon hat, mag er das Jahr hindurch geöffnet sein, oder nur gewisse Zeiten. In den meisten dieser Salons finden wir heute fast die gesamte Kunst oder das Kunstgewerbe vertreten. Für ein geringes Entgelt ist jeder in der Lage, sich das

ganze Jahr hindurch, wenigstens in grösseren Städten, ein Bild von den Fortschritten auf dem Gebiete der Malerei, Bildhauerkunst usw. zu machen. Auf der anderen Seite hat der Künstler die Möglichkeit, seine Schöpfungen, die von einem Salon in den andern wandern können, Tausenden vorzuführen und ev. an den Mann zu bringen.

Warum sollte man etwas ähnliches nicht für unsere Komponisten gründen können? Einen Anfang hat die Verlagsfirma D. Rahter in Leipzig gemacht, indem sie in den letzten Wintern in den verschiedensten Städten Konzerte ohne Entgelt veranstaltete, in denen ihre eigenen Verlagswerke zu Gehör gebracht wurden. Diese Idee sollten die gesamten Verleger aufgreifen und in zahlreichen Städten gemeinschaftlich Institute errichten, deren Aufgabe es wäre, zu einem geringen Eintrittsgeld dem Publikum in regelmässigen Veranstaltungen die besten neuen Schöpfungen der jeweiligen Saison in vorzüglicher Ausführung vorzuführen. Man mag hier einwenden, dazu haben wir doch unsere Konzerte!

Wenn wir die Konzertprogramme der grössten deutschen Städte durchlesen, so müssen wir gestehen, dass die Anzahl neuer Werke geradezu verschwindend ist. Sehen wir die Programme auf die Klaviermusik an, die schliesslich bei der Allgemeinheit das grösste Interesse erregt, so sind die Namen neuer Komponisten bald zu zählen. Im allgemeinen spielt unsere Künstlerwelt immer dasselbe. Hieran ist in erster Linie das grosse Publikum schuld, das nur auf bekannte Namen hin in die Konzerte geht. Im Gesang ist es nicht ganz so schlimm. Aber wehe dem armen Neuling als Komponisten, der nicht persönliche Beziehungen zu einem Sänger oder einer Sängerin hat! Er dürfte seinen Namen schwerlich auf einem Konzertprogramm lesen. Ähnlich geht es auch in der Kammermusik, da die meisten Vereinigungen dieser Art doch nur die Klassiker pflegen oder bevorzugen. Die Orchester- oder Chormusik wollen wir hier vorläufig aus dem Spiel lassen, da hier ganz andere Verhältnisse vorliegen.

Sollte es sich nun nicht ermöglichen lassen, dass die Verleger in ihrer Gesamtheit in allen Städten die angeregten Institute gründen? Auf der einen Seite würden die Verleger gewisse Unkosten auf sich nehmen, aber nach der anderen Richtung hin würde ganz sicher ein bleibender Gewinn für sie aus dieser Einrichtung resultieren. Man mag hier einwerfen, dass die grössten Schwierigkeiten darin bestehen, das Publikum, das misstrauisch ist, für ein derartiges Unternehmen zu gewinnen. Aber das dürfte nicht zu schwer fallen, wenn die Komponisten selbst sich den Verlegern zur Verfügung stellen würden, um im Verein mit hervorragenden Solisten ihre Werke selbst vorzuführen. Wenn dann Werke der verschiedensten Autoren aus den verschiedenen Verlagsanstalten, sorgfältigst ausgewählt, an einem Abend dargeboten würden, so würde mit der Zeit das Publikum bald für diese „Kunstsalons musikalischer Richtung" ebenso zu haben sein, wie für die der anderen Künste. Um wie vieles sicherer und rascher würden dann alle Neuheiten verbreitet werden, zur Annehmlichkeit der Zuhörer, zum Besten der Komponisten und zum Nutzen der Verleger!

Ungeahnte Schätze gibt es noch zu heben. Durch den direkten Verkehr zwischen Verleger und Autor einerseits und dem Publikum andrerseits würde nicht allein die Musik, sondern die gesamte Kunst gewinnen.

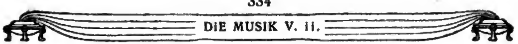
Ratschläge zur Verwirklichung dieses Vorschlages den Verlegern an dieser Stelle zu geben, würde zu weit führen. Uns würde es zur grössten Befriedigung gereichen, wenn dieser Vorschlag der gemeinsamen Arbeit auf fruchtbaren Boden fiele.



BÜCHER

68. Heinrich Hacke: Lerne singen Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht. Lorelei-Verlag, Berlin 1905.

In üppigster Ausstattung, reich mit Kopf- und Randleisten verziert, durch eine Fülle von Abbildungen und Notenbeispielen erläutert, präsentiert sich in zwei starken Foliobänden von je 384 Seiten eine neue Schule der Sing- und Redekunst, die den vielen schon etwas in Misskredit geratenen kategorischen Imperativen einen neuen hinzufügt: „lerne singen!" Der Verfasser gibt sich der vielleicht etwas trügerischen Hoffnung hin, durch sein gross angelegtes, jede Einzelheit des Gesangstudiums berücksichtigendes theoretisches Werk die mündliche Unterweisung durch eine Lehrkraft entbehrlich zu machen und dem Autodidakten die Wege völlig zu ebnen. Er hat nicht den Ehrgeiz, durch eine ihm eigene Theorie das Wesen der Gesangskunst neu zu begründen, sondern ist bestrebt gewesen, alles bisher auf gesangstheoretischem Gebiete Geleistete in enzyklopädischer Weise zusammenzufassen. Dieses Streben nach erschöpfender Vollständigkeit hat ihn nicht nur zu einer, ich möchte sagen, behaglichen Breite des Vortrags veranlasst, die auch vor vielen Wiederholungen — sogar solchen der erläuternden Bilder — nicht zurückscheut, sondern ihn auch bewogen, neben der eigentlichen Gesanglehre auch die Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers, die allgemeine Musiklehre, die Mimik und Gebärdensprache in ausführlichster Weise zu behandeln, ja sogar ein musikalisches Fremdwörterbuch, eine Anleitung zur italienischen Aussprache und eine Instrumentenkunde am Schlusse beizufügen. Der Bienenfleiss, mit dem dieser Stoff aus zahlreichen Quellen zusammengetragen ist — der Verfasser macht etwa 200 namhaft — verdient die grösste Anerkennung. Ob aber nicht eine Beschränkung auf das eigentliche mit dem Motto „lerne singen" umschriebene Gebiet gerade für ein volkstümlich gedachtes Buch zweckmässiger gewesen wäre, bleibe dahingestellt. Der Abdruck der dreizehn Vokalisen von Lablache, die der Verfasser an einer Stelle „unvergleichlich" nennt, war jedenfalls entbehrlich; denn sie überragen keineswegs ähnliche Werke von Bordogni, Aprile, Concone u. a. und sind wie diese in zahlreichen billigen Ausgaben jedermann zugänglich. Zudem bietet der Verfasser selbst eine reiche und zweckmässige Auswahl der vielseitigsten technischen Übungen. In der Tonbildungsfrage nimmt Hacke einen vorsichtigen, auf natürlichen Anschauungen begründeten Standpunkt ein, und die wichtige Atemtechnik behandelt er mit dankenswerter Gründlichkeit. Wie die meisten Gesanglehrer huldigt er der Dreiregistertheorie, will aber das verfängliche Wort Register ebenso wie die Ausdrücke Falset- und Fistelstimme aus der Gesanglehre ausschalten und lässt nur die Bezeichnungen Brust-, Mittel- und Kopfstimme gelten. Wer über die sinnverwirrenden, ja hoffnungslosen Meinungsverschiedenheiten in der Registerfrage einen Überblick gewinnen will, findet auf Seite 162—168 des ersten Bandes eine hübsche Zusammenstellung der Definitionen bekannter Fachleute. Der eigentliche Lehrgang der Stimmausbildung (Band II, Abschnitt 7) ist in acht Stufen gegliedert, die in je drei Monaten, im ganzen also in zwei Jahren zu erklimmen sind. Erscheint dieser Zeitraum selbst für eine rein schulgemässe Ausbildung etwas kurz, so ist er doch immer noch



vernünftiger bemessen als die Minimalforderung von sechs und mehr Lehrjahren, wodurch sich heute mancher Charlatan den Nimbus der Gründlichkeit sichern will. Natürlich lernt man auch in der Gesangskunst nie aus; wer aber nicht in drei bis vier Jahren einen sichern technischen Grund zu legen vermag, sollte auf das Studium lieber ganz verzichten. Folgende Einzelheiten empfehle ich der Berücksichtigung bei einer weiteren Auflage. Auf S. 161 (Bd. I) Zeile 2 v. o. ist „Sopranes" statt „Tenores" zu lesen. Auf S. 19 (Bd. II) wird behauptet, dass der Kehlkopf sich beim Einatmen senke; genau eine Seite weiter heisst es, dass „das Hochgehen der Zunge (beim Einatmen) den Kehlkopf unmerklich mit hochziehe"! Auf S. 105 und 106 (Bd. II) wird der Unterschied zwischen offenen und geschlossenen Selbstlauten einerseits und kurzen und langen andererseits nicht mit der nötigen Schärfe festgehalten; ein geschlossener Vokal kann im Gesang kurz, ein offener lang sein und umgekehrt. Für bedenklich halte ich es, dem Sänger in dem Umfange Textveränderungen zu gestatten, wie es auf S. 225 f. (Bd. II) geschieht und möchte solche streng auf die miserabeln Opernübersetzungen (wie Faust, Carmen, Mignon, Aida u. a.) beschränkt wissen. Mozartsche, Schubertsche, Brahmssche Originaltexte müssten selbst bei kleinen Atemnöten und unbequemen Konsonantenhäufungen jedem Sänger unantastbar sein. Anfechtung dürften auch die für das Kopfregister der Männerstimmen berechneten Übungen erfahren, da wohl die Mehrzahl der heutigen Gesanglehrer mit Julius Stockhausen die Ansicht teilt, dass die männliche Kopfstimme einer methodischen künstlerischen Ausbildung unzugänglich ist. Aber zwei Dinge rechne ich dem Verfasser unbedingt zum Lobe an, wodurch er sich vorteilhaft von „berühmten Mustern" unterscheidet: dass er nicht das unsinnige Klagelied über den angeblichen Verfall der heutigen Gesangskunst anstimmt, und dass er nicht als einziges Allheilmittel für alle gesanglichen Schäden der Gegenwart seine eigene Theorie ausposaunt, sondern auch für das, was andere auf diesem schwierigen Gebiete bereits vor ihm geleistet haben, ein Wort der Anerkennung findet. Ernst Wolff

69. **Th. von Frimmel: Beethoven-Studien.** I. Band: Beethovens äussere Erscheinung. Seine Bildnisse. Verlag: Georg Müller, München.

Wenn der Beethovenforscher und der Kunsthistoriker Th. von Frimmel zu einem Beethovenbuche sich die Hand reichen, so können wir sicher sein, eine in sachlicher Hinsicht wertvolle Gabe zu empfangen. Und gerade die Leser der „Musik" werden diese Beethovenstudien des geschätzten Gelehrten lebhaft begrüssen, nachdem sie über des Meisters äussere Erscheinung durch eine reiche Zahl von Nachbildungen in dieser Zeitschrift unterrichtet worden sind. Sie können nun bequem vergleichen und werden mit Interesse aus Frimmels Untersuchungen entnehmen, welche Merkmale nötig sind, um die Ähnlichkeit eines Beethovenbildes feststellen zu können. Nicht viel Darstellungen sind es, die Frimmel zum Gegenstand seiner kritischen Betrachtungen macht; denn er wählt nur diejenigen, die zur Lebenszeit Beethovens entstanden sind, und er würdigt unter diesen wiederum des näheren die Bildnisse, die nach dem lebenden Original gemalt wurden. Somit bleibt der Kreis naturgemäss ein geringer. Aber was Frimmel sagt, und wie er seine Beweise für oder gegen die Ähnlichkeit führt, zeigt uns seine ausserordentliche Kenntnis der Materie. Das Resultat seiner klar, leidenschaftslos und ohne Abschweifungen gegebenen Forschungen ist für jeden einigermassen Vertrauten natürlich das, dass die Franz Kleinsche Beethovenmaske, die über dem Antlitz des lebenden Meisters im Jahre 1812 in Gips abgeformt wurde und die darauf der Kleinschen Büste zum unmittelbaren Modell diente, das weitaus ähnlichste Bild lieferte. Sie, die allbekannte Büste bildet für die Beurteilung aller nach 1812 entstandenen Bildnisse Beethovens die beste Unterlage. Von den übrigen Darstellungen bewertet Frimmel das Schimonsche (1818/19) und danach das Stielersche Porträt (1819/20) als die brauchbarsten.

Hoffentlich — und das wäre mehr als wünschenswert — lässt der Verfasser in einem Ergänzungsbande die hauptsächlichsten Bildnisse des Meisters, die nach seinem Tode entstanden sind, Werke wie die von Hähnel, Knoll, Dake, Zumbusch, Michalek, Stuck, Flossmann, Netz, Seffner, Klinger, Masseau, Landgrebe, Aronson u. a. ebenfalls Revue passieren. Dann hätten wir das Werk über Beethovens „äussere Erscheinung" vom Datum der ersten Silhouette 1786 bis auf unsere Tage. — Dem reich illustrierten Bande hat der Verlag eine vortreffliche und würdige Ausstattung zuteil werden lassen.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

70. **Joseph Joachim und Andreas Moser:** Violinschule Bd. 3. Vortragsstudien (English translation by Alfred Moffat). Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dem ersten in Bd. 16, S. 441 ff. gewürdigten Bande dieser grossartigen Violinschule ist zunächst der dritte Band gefolgt, der ganz besonders Verbreitung finden dürfte: enthält er doch 16 Meisterwerke der Violinliteratur, die Joachim für den Vortrag genau bezeichnet und auch mit Kadenzen versehen hat. Es sind dies Bachs a-moll Konzert (dessen Finale übrigens nicht durch eine Kadenz bereichert worden ist) und Doppelkonzert, die A-dur Sonate von Händel und die Teufelstrillersonate von Tartini, beide mit einer neuen von Joachim auf Grund des bezifferten Basses hergestellten Klavierbegleitung, ferner folgende Konzerte: Viotti No. 22, Kreutzer No. 19, Rode No. 10 und 11 (nicht No. 7 in a-moll), Mozart in D-dur und A-dur, Beethoven (mit doppelten Kadenzen für jeden Satz), dessen beide Romanzen, Spohrs Gesangsszene, die Konzerte von Mendelssohn und Brahms. Zu jedem dieser Werke hat einer der beiden Autoren eine Einleitung geschrieben, besonders wertvoll ist die Joachims zu den Konzerten von Mendelssohn und Brahms. Selbstverständlich sollte und konnte nur eine Auswahl der Meisterwerke getroffen werden. Überrascht hat mich, dass kein Konzert Vieuxtemps', Bruchs und auch nicht Joachims ungarisches Konzert Aufnahme gefunden hat; ich hatte sogar auf Lalo's Sinfonie espagnole und Saint-Saëns' h-moll Konzert gerechnet, deren Aufnahme sicherlich ohne grosse pekuniäre Opfer an die betreffenden Verleger möglich gewesen wäre. Ein Rodesches Konzert hätte wohl genügt; dass sogar zwei von Mozart, dem als spezifischen Geigenkomponisten doch keine Bedeutung zukommt, aufgenommen worden sind, erklärt sich daraus, dass Joachim diese Konzerte immer gern gespielt hat. — Recht wertvoll sind die den Band beginnenden 10 Aufsätze Mosers vom Vortrag; besonders beachtenswert erscheinen mir seine Ausführungen über die Ornamentik. — Die äussere Ausstattung des Werkes ist ausgezeichnet.

Wilhelm Altmann

71. **Hector Berlioz:** Werke XVI. Bd. Gesänge mit Klavier, 1. Abteilung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Berlioz mit Klavierbegleitung — dass das (mit wenigen Ausnahmen) ein Unding, einen Vogel ohne Flügel bedeutet, das wird auch der zugeben müssen, der den genialen Franzosen so gut kennt, um in ihm, wie noch vielfach geschieht, nur einen raffinierten Instrumentationsvirtuosen zu sehen. Denn abgesehen von solch einseitiger Wertschätzung: das ihm eigentümliche Organ, das spezielle Ausdrucksmedium, dessen er bedurfte, um das zu sagen, was er zu sagen hatte, war für Berlioz das Orchester. Ohne Orchester ist Berlioz nicht Berlioz; was nach Abzug der Orchestereinkleidung von seiner Tonsprache noch übrig bleibt, ist meist ein kümmerliches Fragment, oft auch in dieser Form noch sehr interessant, aber selten wirklich befriedigend. Die Zahl der Gesänge, die Berlioz original mit Klavierbegleitung geschrieben hat, ist nicht sehr gross; das meiste und bedeutendere davon hat er wenigstens nachträglich instrumentiert. So kommt es, dass der vorliegende Band, der Chöre und Stücke für drei oder zwei Singstimmen mit Klavier-

begleitung enthält, in den ausser den originalklavierbegleiteten Gesängen nur solche Bearbeitungen aufgenommen worden sind, bei denen die Klavierbegleitung von Berlioz selbst herrührt, zwar zur Vervollständigung der Gesamtausgabe notwendig war, aber im allgemeinen weniger Bemerkenswertes und ausdrücklich Hervorzuhebendes bietet als die meisten seiner Vorgänger. Von den elf Chören und sieben Nummern für Solostimmen dürften der „Geistliche Gesang" aus den „Irischen Melodien", Opheilas Tod aus „Tristia" und die Hugosche Ballade „Sarah im Bade" (op. 11) die beachtenswertesten und künstlerisch wertvollsten sein. Uneingeschränktes Lob verdient auch bei diesem Bande die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit der Herausgeber (Ch. Malherbe und F. Weingartner), desgleichen die von Emma Klingenfeld besorgte deutsche Übersetzung der Texte.

Rudolf Louis

72. **Max Jentsch**: Vierzehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Diese Gesänge sind fast durchweg auf denselben etwas melancholisch verschwommenen Ton gestimmt Sie haben bis auf zwei ein ruhiges, meist langsames Tempo, ebenso bis auf zwei teils recht umfangreiche Vor- und Nachspiele gemeinsam. Nach der musikalisch technischen Seite hin zeigt sich der Komponist als ein mit dem notwendigen Rüstzeug Wohlvertrauter. Ja, die Gesänge machen auf den objektiven Beurteiler sogar den Eindruck, als habe der Komponist in bezug auf das Herausarbeiten des poetischen Stimmungsgehaltes das Beste angestrebt. Einige Momente geben davon ein glückliches Zeugnis. Im ganzen jedoch kommt Max Jentsch nicht über ein rein äusserliches Empfinden hinaus. Man vermisst an seinen Gesängen vor allem die Kenntnis der geschickten Verwendung der Singstimme, sowie eine logisch charakterisierende Deklamation. Hierdurch kommt es, dass Singstimme und Klavierbegleitung, öfter nebeneinanderherlaufend, sich gegenseitig zu haltloser Phrasenmacherei herabwürdigen. Wie wenig Kenntnis der Komponist von der Leistungsfähigkeit der Singstimme, insbesondere des Atems, sowie von einer sinngemässen deklamatorischen Phrasierung hat, mögen einige Beispiele beweisen: am Schlusse des Liedes „Nun zog dahin" macht er das an und für sich nebensächliche Wort „zurückgetragen" nicht allein zum Träger einer im Tempo „langsam" dahinschleichenden Melodie, sondern verlangt auch noch von dem Sänger die Wortphrasierung „nur schnell zurückgetragen" in einer Ausdehnung über volle vier Takte. Es würde mir ein besonderes Vergnügen bereiten, die Sänger und Sängerinnen zu zählen, deren Atem diese Phrase so bewältigt, wie der Komponist sie gedacht hat. In dem Liede „In der Mondnacht" schreibt der Tonsetzer statt des sich ganz selbstverständlich gebenden $^3/_4$ Takt einen $^4/_4$ Takt vor und verzerrt dadurch die Dichtung in charakterloser Deklamation. Ebenso liegt der Fall in dem Liede „Tändelei", das sonst in der Erfindung eine Reihe hübscher Einzelheiten aufweist. Auch in dem „Sonnenuntergang" ist der ganze Schluss höchst ungeschickt. Kurz, es ist fast in jedem Liede verschiedenes zu monieren, was bei diesem Komponisten um so bedauerlicher ist, als er anscheinend das Können dazu hat, besseres zu leisten. Möge Max Jentsch vor weiterer Herausgabe von Liedern an Kunstwerken wie Hugo Wolfs „Anakreons Grab" oder „Auf einer Wanderung" studieren, wie sich Dichtung und Musik zu einem Ganzen zu verschmelzen haben, um künftig allen Anforderungen gerecht zu werden, die die musikalische Welt an das moderne Kunstlied stellen muss.

Adolf Göttmann

73. **Josef Krug-Waldsee**: Sonate in c-moll für Pianoforte. op. 38. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein wenig wertvolles Werk. Die Themen und Gedanken — unbedeutend und physiognomielos — ziehen am Ohre vorüber: niemand zuliebe, niemand zuleide. Die kompositorische Arbeit zeugt von Geschick und Routine.

Walter Fischer



MOZARTIANA

KUNSTWART (München) 19. Jahrg., No. 8. — Ein Mozartheft! Richard Batka feiert Mozart nach Wagners Ausspruch als den „Licht- und Liebesgenius der deutschen Musik". Man geniesse seine Musik, ohne darum die Güter anderer Meister zu missachten. „Mozart ist uns in gewissem Sinne nicht nur ein Gegenpol der neueren Richtung, um uns im künstlerischen Gleichgewicht zu halten; er ist in vielem Betracht doch wieder auch der Vater der Moderne." — Ausserdem: Stellen aus „Mozarts Briefen" und „Stimmen über Mozart".

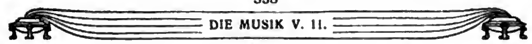
BERLINER TAGEBLATT 1906, 22. Jan. — Wilhelm Georg veröffentlicht eine Umfrage: „Mozarturteile moderner Musiker". U. a. schreibt Willi Cronberger: „Es heisst: In der Religion: Jesus Christus, in der Musik: Mozart, in der Dichtkunst: Goethe". — Interessantes bringt der Aufsatz von Camille Mauclair: „Mozart im Urteil des jungen Frankreich". Durch Wagnerismus ist Mozart lange Zeit vergessen gewesen. Erst nach Eintritt einer ausgleichenden Reaktion hat auch er wieder allgemeine Bewunderung hervorgerufen. Seine symphonischen Schöpfungen stehen in weit höherer Gunst als die Opern. So bleibt der „Don Juan" für den grösseren Teil des Publikums ein „Rätsel". „Es entdeckt darin nicht die geringste Tragik und ist im höchsten Grade überrascht, dass Mozart sich in dieser Form musikalischer Dichtung versucht. ... Mozart erscheint uns Franzosen als der Meister des Neoklassizismus." — Egon von Komorzynski: „‚Die Zauberflöte' und die ältere Wiener Zauberoper". Verfasser führt aus, wie „der Text der ‚Zauberflöte' ein Machwerk, die Konzentration alles dessen, was das Publikum fesseln konnte", durch das Genie Mozarts zum „Kunstwerk" erhoben worden ist.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) 1906, 17. Jan. — „Über Mozarts Kunst," zur Mozartfeier des Bachvereins zu Heidelberg, berichtet Philipp Wolfrum. Zu der bevorstehenden Feier hat der Verein „eine Reihe von weniger oder nicht bekannten Partituren hervorgeholt, um sie lebendig zu machen".

BRESLAUER ZEITUNG 1906, 23. Jan. — „Wie sah Mozart aus?" In lebensvoller Skizze beschreibt der mit C. K. unterzeichnete Autor Mozarts äussere Erscheinung. Der sonst bescheidene, gütige Mensch wurde oft tief verletzt, wenn man „wegen seines nüchternen gleichgültigen Aussehens ihn nicht genügend beachtete. Der leicht versöhnte Mann konnte unerbittlich werden, wenn jemand über seine Gestalt und seine Züge sich absprechend äusserte."

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 27. Jahrg., No. 8. — Aus der Reichhaltigkeit der interessierenden „ersten Mozartnummer" seien folgende Aufsätze erwähnt: Friedrich Kerst: „Aus Mozarts Leben". — Karl Grunsky: „Mozarts Kirchenmusik". — Richard Batka: „Mozart und wir". — Karl Reinecke: „Die Mozartschen Klavierphantasieen". — E. v. Komorzynski: „Mozartlandschaften".

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich) 1906, No. 3. — Karl Nef veröffentlicht zum Mozartjubiläum den lesenswerten Aufsatz: „Mozart in Zürich und Mozart als Komponist volkstümlicher Chorlieder". Originell



ist die Wiedergabe einer Anzeige, „wie ein Konzert des Wunderknaben Mozart angekündigt wurde". (Frankf. a. M., 30. Aug. 1763.)

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 2. — Aus dem noch unveröffentlichten Buche von Camille Bellaigue: „Mozart" wird ein Aufsatz abgedruckt: „L'œuvre et le génie". „Dans l'immense domaine des sons, il n'y a peut-être rien de plus délicieux à l'oreille qu'une phrase de Mozart. ... Le comprendre est une joie et c'est une volupté de l'entendre". — Sehr interessant ist der Artikel von Charles Malherbe: „Mozart et le catalogue de ses œuvres", der auch über den Verbleib der Mozartschen Autographen berichtet. — Ferner: Henry Gauthier-Villars: „A propos de la ‚Flûte Enchantée'".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, 21. Jan. — In einem mit W. unterzeichneten Artikel „Mozart" wird darauf hingewiesen, wie bedauerlich es sei, Mozart nicht mehr „im Mittelpunkt des öffentlichen Musiklebens" zu sehen, ihn nicht mehr als den „freundlichen, überall gegenwärtigen Hausgeist der deutschen Familie" zu finden. — Über „Die Bedeutung Mozarts für die Gesangskunst" äussert sich Pedro Gailhard, Direktor der Grossen Oper in Paris. „Wer Mozart singen kann, dem bietet Wagner keine schwere Aufgabe. Wer jedoch in Wagnerrollen glänzt, hat noch lange nicht das Zeug zum Mozartsänger." — Edvard Grieg: „Mozart und seine Bedeutung für die musikalische Gegenwart". „Ihr neuen Meister, warum euch mit dieser äusseren Würde panzern? Die richtet doch nichts für eure Kunst aus, im Gegenteil, sie tötet nur die wahre Menschlichkeit, welche auch für die Kunst das wahre Salz ist." — Auch R. Leoncavallo und Pietro Mascagni äussern sich zur Mozartfeier.

DER TAG (Berlin) 1906, 26. Jan. — „Zum Mozartfeste" von Heinrich Welti. Verfasser führt aus, wie „das Wesen der Mozartschen Musik seit des Künstlers Erdentagen sehr verschieden erfasst, gekennzeichnet und gedeutet worden sei".

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1906, 27. Jan. — L. Siegfried veröffentlicht in dem Artikel: „Neues über Mozart" ein bisher unbekanntes Dokument, das interessante Aufzeichnungen über Mozart enthält. „Es ist dies der Aufsatz eines Wiener Dichters, des damals vielgelesenen Heinrich R. von Levitschnigg, welcher in dem Musenalmanach ‚Orpheus' im Jahre 1822, also 31 Jahre nach dem Tode Mozarts, erschien." Der Dichter bezieht sich darin unter Namensnennung auf zwei ihm befreundete Persönlichkeiten, „welche in innigem persönlichen Verkehr mit Mozart gestanden haben".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 4. — Wilh. Kleefeld schreibt unter dem Titel „Mozart und die musikalischen Frauen" über das Liebesleben Mozarts. Nicht „der äussere Reiz war es, der ihn lockte, sondern in erster Linie die künstlerische Teilnahme, die musikalische Anregung, die von den ihm nahestehenden Frauen ausging". — Ferner: „Zwei Scherzkanons von W. A. Mozart" (mit einem Faksimile), mitgeteilt von C. K.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG 1906, 21. Jan. — „Mozart" von Max Dembski. — In dem Aufsatz „Mozart und die Kunst des Rokoko" schreibt Paul Landau u. a.: „Der schwebende Duft Watteauscher Farben, die silbrig schimmernde Harmonie seiner Töne kehrt wieder in dem leise vibrierenden, gedämpften Klang des Mozartschen Orchesters. ... Auch die Gefühle der Singstimme äussern sich bei aller Einfachheit in einer so glühenden Leidenschaftlichkeit, einer so berauschenden Fülle, wie nie zuvor. Das, was die Anfänge des Rokoko

erstrebten, die volle Unmittelbarkeit des Gefühlstons, das ist hier erreicht." — Willy Widmann: „Denkwürdige Mozartaufführungen in Königsberg".

THEATER-COURIER (Berlin) 1906, 26. Jan. — „Aus Mozarts Leben," biographische Skizze von A. Gg. — Kurt Baiseler: „Die Frauen im Leben Mozarts". — Julius Urgiss: „Mozart über die Oper".

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) 1906, No. 3265. — Eine reich illustrierte, würdige Nummer zum Mozartjubiläum. — Arthur Smolians Gedenkworte: „Wolfgang Amade Mozart" bieten dem Leser „Mozarts Leben in Bildern" dar, das „anschauliche Befreundung auch mit dem Menschen Mozart, mit seinen Angehörigen, mit seiner Umwelt und mit einzelnen Verherrlichungen des Meisters in Malerei und Plastik ermöglichen soll". — A. von Winterfeld erzählt, „Wie Mozarts ‚Don Juan' entstand".

FRANKFURTER ZEITUNG 1906, No. 20, 22, 25—27. — Hermann Gehrmann veröffentlicht einen anregenden Aufsatz: „Wolfgang Amadeus Mozart". Verfasser würdigt die rein menschlichen Eigenschaften Mozarts, sein „ehrlich-offenes, gutmütiges und heiteres Naturell, sein Bedürfnis zu lieben und geliebt zu werden, seinen ausgeprägten Sinn für Freundschaft", und bespricht sein Schaffen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und der dramatischen Musik. — Egon von Komorzynski behandelt unter dem Titel: „Zauberflöte" und „Oberon" die Entstehungsgeschichte des „Zauberflöten"-Textes. — Edgar Istel: „Im Zeichen Mozarts". Verfasser spricht u. a. den Wunsch aus, dass die Gedenkfeier für den Meister, „dessen lichte und klare Kunst, dessen lautere, reine Persönlichkeit einzig geeignet sind, unsere Zeit, die sich einem leeren, hohlen Gepränge zu ergeben Gefahr läuft, zum Bewusstsein ihrer selbst zu führen". — Originell ist ein von C. M. publizierter, unbekannter Brief Mozarts an die Baronin von Waldstädten. — Richard Beer-Hofmann: „Gedenkrede auf Wolfgang Amade Mozart." — Alfred Börckel bespricht „Mozarts Beziehungen zu Mainz und seinem Kunstleben." — Josef Rützinger: „Aus der Mozartstadt". Verfasser befürwortet den baldigen Bau eines würdigen Mozarthauses, in dem vor allem die kostbaren Mozartreliquien eine sichere Aufnahme finden.

LEIPZIGER ZEITUNG (Wissenschaftl. Beilage) 1906, 27. Jan. — „Zu Wolfgang Amade Mozarts 150. Geburtstag" von Arthur Smolian. Verfasser bezeichnet ihn nach Deutung des Begriffes „griechischer Geist" als „Hellenen unter den deutschen Tondichtern." ... „Der philosophierenden oder dramatisierenden Musik des 19. Jahrhunderts steht Mozarts naiv-vorstellungsfreudige und bei tiefem Gemütsbeseeltsein durchaus formenschwelgerische Kunst als letzte und vollkommenste reinsppollinische Musik gegenüber."

THEATER-ANZEIGER (München) 1906, No. 5. — Ein Stirnartikel: „Wolfgang Amadeus Mozart" zum 150. Geburtstage.

DIE GEGENWART (Berlin) 1906, No. 4. — „Wolfgang Amadeus Mozart" von Adolf Heilborn. Verfasser knüpft in seinem Gedenkaufsatz an Mörikes Meisternovelle an.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, 21., 27., 28. Jan. — Ein beachtenswerter Beitrag zur Mozartfeier ist Julius Korngolds Aufsatz: „Wolfgang Amadeus Mozart". „Bach ist eine Überzeugung, Beethoven eine Religion, Mozart ist die Liebe." In lebensvoller Art schildert Verfasser den „immer heiteren, leichtlebigen, graziösen Mozart, den Mozart tändelnder Rokokomusik", der „in der Welt lebte". ... Mehr als je stehen

Mozart und Wagner heute „nebeneinander". Ein interessanter Berührungspunkt zwischen beiden ist die Folge ihrer „unbedingten Originalität: an keinen von beiden knüpft sich eine lebensfähige Schule an". — Richard Strauss äussert sich zum Mozartjubiläum u. a.: „Um Mozarts Kunst zu preisen, dazu gehört die hinreissende Beredsamkeit eines Richard Wagner oder eines d'Annunzio. Ich aber kann meine innersten Empfindungen nur in Noten, nicht in Worten aussprechen." — Bronislaw Hubermann schreibt über „Mozart als ‚Wunderkind'".

HAMBURGER NACHRICHTEN 1906, 26. Jan. — „Ein Mozartevangelist" betitelt sich ein Aufsatz Ferdinand Pfohls, in dem er aus dem Buche Sören Kierkegaard's: „Entweder — Oder" interessierende Mitteilungen aus dem „Don Juan-Kapitel" des Buches macht. In innigster Beziehung zu dem Meisterwerk Mozarts stehend, verkündet es das Evangelium Mozarts. „Dass es als Don Juan-Kommentar kaum seinesgleichen hat, steht fest."

NEUES TAGBLATT UND GENERALANZEIGER FÜR STUTTGART 1906, 25. Jan. — Alexander Eisenmann beschreibt „Mozart in seinen Briefen", unter Anführung einiger Zitate.

BADISCHES MUSEUM 1906, No. 8. — Aug. Scheuermann: „Mozart und Mannheim". Verfasser bespricht die Anteilnahme Mozarts bei seinem zeitweiligen Aufenthalte in Mannheim für das dortige Kunstleben.

EISLEBENER TAGEBLATT 1906, 26. Jan. — „Wolfgang Amadeus Mozart" von C. Norden.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, 23./25., 27. Jan. — Felix Mottl über Mozart: „Er ist als Musiker so universell wie Goethe als Weltweiser! Wohin Goethe durch seine Weisheit gelangt ist (ich spreche nicht von dem Dichter, sondern von dem Denker Goethe), dahin ist Mozart durch seine göttliche ‚Unweisheit' gedrungen. Er war sozusagen die Musik selbst!" — Oskar Merz würdigt in seinem Artikel: „Zu Mozarts 150. Geburtstage" des Meisters Bedeutung als Dramatiker. — Rudolf Louis schreibt „Zu Mozarts 150. Geburtstag" über „Mozart als Instrumentalkomponist". — „Zur Geschichte der Mozartaufführungen in Bayern" von W. Widmann.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG 1906, 26. Jan. — „Mozart und die Klassiker" lautet ein mit P. L. unterzeichneter Aufsatz. Verfasser behandelt darin besonders Goethes Stellung zu Mozart, „der zuerst eine reine Würdigung seines Genies gab".

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 1906, 27. Jan. — Ferruccio Busoni äussert sich zur Mozartfeier in Aphorismen. „Er ist bisher die vollkommenste Erscheinung musikalischer Begabung." ... „Er kann sehr vieles sagen, aber er sagt nie zu viel." ... „Sein Gemüt ist nicht rein aus Unkenntnis." U. a. m.

GERMANIA (Berlin) 1906, 28. Jan. — „Mozart als Virtuose", ein Artikel, in dem besonders Mozarts Meisterschaft als Klavierspieler gewürdigt wird.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1906, 26. Jan. — Wilhelm Kleefeld schreibt über „Mozart als Kritiker". „Die liebenswürdige Umgangsart Mozarts brachte es mit sich, dass er selten von vornherein tadelnd oder gar abweisend hervortrat." ... „Unerbittlich ist der Kritiker Mozart auf der anderen Seite gegen die Selbstüberhebung der Mittelmässigkeit." — Willy Pastor: „Mozart". Ein lesenswerter Aufsatz, der sich im wesentlichen mit der „musikalischen Macht, die Mozart heisst", beschäftigt, und das Neue andeutet, „das durch diese Macht in die Musikgeschichte hineingekommen ist".

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 20., 26. Jan. — „Wolfgang Amadeus Mozart", eine kurze Betrachtung seiner menschlichen Eigenschaften von Franz von Hennig. — Beachtenswert ist der Artikel: „Mozart als Freimaurer" mit A. M. unterzeichnet. „Hatte Mozart als Mensch vieles für sein kurzes, aber ausserordentlich inhaltreiches Leben von der Freimaurerei empfangen, so gab er dafür als Musiker, vielfach zu freimaurerischen Kompositionen angeregt, reiche Schätze seines schier unerschöpflichen Genies."

HAMBURGER FREMDENBLATT 1906, 28. Jan. — W. Widmann berichtet über „Denkwürdige Mozartaufführungen in Hamburg", das sich rühmen darf, „den Mozartopern gleich bei ihrer ersten Einkehr Verständnis und Liebe entgegengebracht zu haben".

PRAGER TAGBLATT 1906, 27. Jan. — Rudolf Freiherr Procházka: „Mozart in Prag". — Ritter von Bělsky: „Der Prager Mozartverein".

DANZIGER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, 27. Jan. — J. Haydn beschreibt in anmutiger Weise „Mozarts Jugendfreundinnen und erste Liebe".

RHEINISCHER KURIER (Wiesbaden) Beilage, 1906 No. 46. — Paul Ehlers schreibt „Zu Mozarts 150. Geburtstag" über das „Geistreiche" in seiner Musik, die dadurch „vorm Gemeinwerden" geschützt werde. . . . „Mozart war als Komponist vollendeter Aristokrat." — Franz Wilke: „Mozart und die Grossen". Verfasser schildert Mozarts Beziehungen zu den Höfen Europas.

NEUES WIENER TAGBLATT 1906, 27. Jan. — Max Kalbeck weist in seinem Aufsatz „Mozart" auf die „kosmopolitische Bedeutung" seiner „vaterländischen Kunst" hin. Wir sollen „eingedenk bleiben, dass Mozart seine Universalität fremden Völkern so gut wie dem eigenen zu verdanken hat".

KÖLNISCHE ZEITUNG 1906, 27. Jan. — Hans Pfeilschmidt berichtet über den „Text der Kölner Erstaufführung des ‚Don Juan'". Verfasser erwähnt die ersten „Verdolmetscher" des Textes: „Schmieder" und „Gottlob Neete" und gibt zur Illustrierung ihrer Leistungen einige amüsante Versproben.

KLEINE PRESSE (Frankfurt a. M.) 1906, 21. Jan. — Ein mit S. unterzeichneter, illustrierter Aufsatz: „Wolfgang Amadeus Mozart", zum 150. Geburtstag des Meisters.

BOHÉMIA (Prag) 1906, 27. Jan. — Felix Adler schreibt über „Mozart". Verfasser warnt vor einem übermässigen Mozartkultus und einem „Mozart-Bayreuth und -Tempel", da es nichts Widersprechenderes gäbe, als „Mozart und die Tempelkunst". — Mozarts „Parsifal" sei die „Zauberflöte". „Man klage nicht mehr über das ‚unsinnige' Buch Schikaneders. Es ist im kleinen Finger musikalischer als der ganze Parsifal." [!] Beweis dafür: „Was Mozart daraus gemacht hat."

PUBLIKATIONEN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE (Berlin) 1906, 27. Jan. — Carl Krebs: „Mozart". Verfasser führt darin aus, welche Stellung Mozart in seiner Zeit als Künstler eingenommen hat und in welchem Gegensatz er zur Gegenwart steht.

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1906, 28. Jan. — A. Kohut behandelt „Mozarts Humor". Verfasser führt einige Stellen aus Briefen Mozarts an, die in allen Lebenslagen neben „Ernst und Würde" einen „erfrischenden Humor" zeigen.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1906, 26. Jan. — Eugen Segnitz bespricht in seinem Artikel: „Wolfgang Amadeus Mozart" Mozarts ausgesprochene Richtung auf das „Schöne, auf das Gleichgewicht von Natur- und Kunstbewusstsein und edle Sinnlichkeit", die ihn vor allem im „Weltlichen seinen eigentlichen Wirkungskreis" finden

liessen. — Egon von Komorzynski: „Von der ‚Entführung‘ zur ‚Zauberflöte‘“. Verfasser erklärt in anregender Form die Zusammengehörigkeit der beiden Opern und ihre interessante innere Verwandtschaft: „Sonniges Menschenglück und düsterer Märchenglanz“.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1906, 27. Jan. — Unter dem Titel: „Künstlers Erdenwallen“ veröffentlicht Max Dembski ein Gedenkblatt zu Mozarts 150. Geburtstage.

DEUTSCHE WARTE (Berlin) 1906, 27. Jan. — J. Authony würdigt „Mozart als Mensch“.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE 1906, No. 2. — Anton Krtsmáry: „‚Unzeitgemässe Betrachtungen‘ zur Mozartfeier“. Verfasser beklagt die geringe Zahl derer, die Mozarts Kunst in ihrer „Totalität und Universalität zu fassen verstehen“. . . . Kaum eine unserer Opernbühnen vermag einen „Mozartzyklus mustergültig vorzuführen“. . . . „Wir haben keine Mozart-Sänger, keine Mozart-Darsteller.“ — Attilio Vaselli schreibt über das Thema: „Der Mensch Mozart und seine Musik“. „Im Begreifen des innigen Zusammenhanges zwischen ‚menschlich‘ und ‚musikalisch‘ liegt vielleicht die Tradition der Zukunft, die Tradition, die vergangene Grössen ewig jung erhält.“ — Ferner Max Vancsa: „Don Juan oder Don Giovanni?“. — Fritz Lange: „Mozart und die Gesangskunst“. — Karl Horwitz: „Mozart als Humorist“.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1906, 28. Jan. — „Wolfgang der Deutsche“ von Friedrich Kerst. — Verfasser schildert die Schwierigkeiten und Gefahren, die es in jener „guten, alten Zeit“ gerade Mozart so schwer machten, deutsch zu empfinden.

DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin) 1906, 27. Jan. — Es wird eine Umfrage unter den Kunstgrössen aller Länder veröffentlicht: „Mozart im Urteil der Musikwelt von heute“. — Detlev von Liliencron sagt: „Hätte jeder Mozartsche Musik zur Seite, wenn er sie haben wollt!! Es kämen viel weniger schwere und schwarze Stunden vor im Leben des einzelnen.“

DEUTSCHE WACHT (Dresden) 1906, 27. Jan. — F. A. Geissler: „Zur Mozartfeier“. Verfasser warnt, Mozart nicht gegen die moderne Kunst auszuspielen, da er für seine Zeit ein „gewaltiger Stürmer und Neuerer“ gewesen sei.

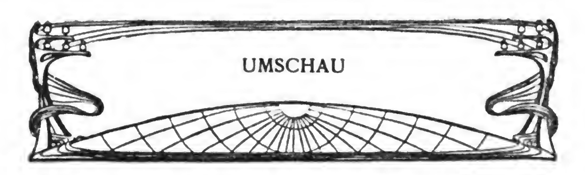
DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, 21. Jan. — „Zur Mozart-Woche“ von Ludwig Hartmann. — „Mit bibliographischen Ausgrabungen ist es nicht getan — wir müssen zu der lebendigen Erkenntnis des Wesens Mozarts gelangen.“

HALLESCHE ZEITUNG 1906, 27. Jan. — „Zum Mozart-Tage“ von Egon von Komorzynski. — „Mozarts künstlerisches Schaffen ist zunächst gekennzeichnet durch eine wahrhaft einzig dastehende Universalität.“

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, No. 5. — „Mozart“, door H-N. „Mage de warmte waarmede hoorders het hun aangebodene ontvangen hem zeggen dat hij op dezen weg veilig voort kan gaan!“

STAATSBÜRGER-ZEITUNG (Berlin) 1906, 25. Jan. — „Die Kunst Mozarts und unsere Zeit“ von D. K. B. — Die heutige „schwächliche Opernproduktion“ wird mit dem Fehlen guter Opernbücher entschuldigt. Ein Gegenbeweis ist die „Zauberflöte“. . . . Das wesentlichste Bindeglied „zwischen uns und Mozarts Kunst besteht in dem hochentwickelten Stilgefühl, das unsere Kunst sich auf allen Gebieten der Kunst zu eigen gemacht hat“.

Da die „Revue der Revueen“ jetzt in der Redaktion bearbeitet wird, können nur diejenigen Zeitschriften berücksichtigt werden, die der Redaktion von den Verlegern regelmässig zugesandt werden



NEUE OPERN

Theobald Kretschmann: „Die Brautschau“, eine komische Oper in zwei Akten, hat bei ihrer Erstaufführung am Salzburger Stadttheater freundliche Aufnahme gefunden.

Oskar Malata: „Dornröschen“, eine einaktige Oper des ersten Kapellmeisters am Elberfelder Stadttheater, wurde von der Theaterleitung zur Aufführung angenommen.

Enrico Morera: „Emporium“, eine neue Oper des katalonischen Komponisten, erlebte im „Teatro del Liceo“ in Barcelona ihre Premiere.

Felipe Pedrell: „La Matinada“ wurde im „Teatro Principal“ in Barcelona aufgeführt.

Spiro Samara: „La Biondinetta“, eine dreiaktige Oper von Paul Milliet, wurde vom Herzogl. Hoftheater in Gotha zur Erstaufführung erworben, die Anfang April stattfinden soll.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Als nächste Novität der „Komischen Oper“ ist „Die schwarze Nina“ von Alfred Kaiser in Aussicht genommen.

München: Für die Festspiele im Prinzregenten-Theater 1906 sind folgende Künstler verpflichtet worden: die Damen: Thila Plaichinger (Berlin), Ernestine Schumann-Heink (New York), Ernesta Delsarta (Dessau), Sophie David (Köln), Zdenka Fassbender, Berta Morena, Hermine Bosetti, Irma Koboth, Margarete Preusse-Matzenauer, Charlotte Huhn, Marie Burk-Berger, Gisela Gehrer, Ella Tordek, Betty Koch, Viktoria Blank (München), die Herren Anton van Rooy (New York), Ernst Kraus (Berlin), Karl Burrian (Dresden), Otto Briesemeister (Berlin), Albert Reiss (London), Heinrich Knote, Fritz Feinhals, Raoul Walter, Desider Zador, Alfred Bauberger, Paul Bender, Max Gillmann, Fritz Brodersen, Joseph Geis, Adalbert Holzapfel, Michael Reiter, Seb. Hofmüller, Hans Koppe, Reimar Poppe, Georg Sieglitz (München); das verstärkte Königl. Hoforchester. Musikalische Leitung: Felix Mottl, Franz Fischer. Leiter der Aufführungen: Oberregisseur Fuchs, Regisseur Wirk, Dr. Walter. Dekorationen, Maschinerie und Beleuchtung: Julius Klein. Kostüme: Maler Hermann Buschbeck.

Novara: „Die Seele des Geldes“, eine neue Oper von Antonio Castracane, soll im Corso-Theater ihre Uraufführung erleben.

KONZERTE

Brooklyn (U. S. A.): Die neue Musikakademie wird zum nächsten Herbst fertig und kostet 1200000 $.

Neuenburg: Für das im Mai stattfindende siebente Schweizerische Tonkünstlerfest wurden vorläufig folgende Orchester- und Chorwerke zur

Aufführung angenommen: Symphonie in F-dur von Peter Fassbänder (Luzern), „Olympischer Frühling", symphonische Tondichtung von Walter Courvoisier (Basel), Konzert für Violoncello von Emanuel Moor (Lausanne), Violinkonzert von Joseph Lauber (Genf), Psalm für gemischten Chor und Orchester von Otto Barbian (Genf), „Mortuus pro nobis" für Chor, Solo und Orchester von Paul Brenner (Bern), „Moisson" für Solo-Quartett, gemischten Chor und Orgel von Edouard Combe (Lausanne), „Deux Noëls" für Frauenchor und Orchester von Jacques Ehrhart (Mühlhausen), „Die Quelle" für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester von Ernst Isler (Zürich), „Das letzte Lied" für Chor und Orchester von Karl Vogler (Baden).

Paris: Felix Weingartner wird an der Spitze eines Musikfestes stehen, das Ende April im Saale der Grossen Oper stattfindet. Das Programm dieser Veranstaltung ist noch nicht endgiltig bestimmt, es steht aber bereits fest, dass Weingartner wieder mehrere Beethovensche Symphonieen dirigieren wird, darunter die Neunte, und dass die ersten Gesangskünstler Frankreichs und auch einige deutsche Kräfte mitwirken werden.

Richmond (U. S. A.): Das grosse Musikfest findet vom 30. April bis zum 2. Mai statt.

Sondershausen: Das dreiteilige weltliche Oratorium „Benins" von H. Schöne, Dichtung von M. Boltz, ist vom Cäcilien-Verein hier zur Uraufführung angenommen worden. Der Text behandelt eine litauische Sage.

Springfield (U. S. A.): Im Mai findet ein dreitägiges Musikfest statt, unter Leitung von John J. Bishop. Bei dieser Gelegenheit wird zum ersten Male Berlioz' „Faust" aufgeführt werden.

TAGESCHRONIK

Der dritte Musikpädagogische Kongress tagt unter dem Vorsitz Prof. Xaver Scharwenka's vom 9.—11. April d. J. zu Berlin. Die Sitzungen finden im Reichstagsgebäude vormittags 10 Uhr und nachmittags 4 Uhr statt. Auf der Tagesordnung stehen: 1. Tag: Referate des Vorstandes und der Kommissionen, allgemeine musikpädagogische Fragen, Reformvorschläge mit anschliessenden Diskussionen usw. 2. Tag: Zwei Vorträge über das Thema: „Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung" a) in der Vergangenheit, b) in der Gegenwart, mit anschliessender Diskussion. 3. Tag: „Die Reform auf dem Gebiete des Schulgesanges." Referat der Kommissionen, Petition und Begründung, ferner eine Reihe Vorträge auf speziellem Gebiete mit Vorführung von Lehrmitteln. Die Nachmittage sind zu Kommissionssitzungen bestimmt, in denen die noch schwebenden Fragen bezüglich einer einheitlichen Ausgestaltung der Seminare, der Ausbildung durch Privatlehrer, der Prüfungen und Zeugnisse zur Beratung kommen. Anmeldungen zur Teilnahme am Kongress werden schon jetzt entgegengenommen; sie sind an die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 50, Ansbacherstrasse 37, zu richten; die genaue Tagesordnung und die Teilnehmerkarten kommen Mitte März zum Versand.

Musikfachausstellung. Für die im Mai in Berlin stattfindende Musikfachausstellung sind zwei interessante Apparate angemeldet worden. Der „Kromarograph", nach seinem Erfinder Laurenz Kromar in Wien benannt, ist ein automatischer Notenschreibapparat, der Improvisationen und Phantasieen auf dem Klavier oder Harmonium sofort zu Papier bringt. Der andere Apparat, H. Schröders

„Vibrator", dient zur Verstärkung von Unter- und Kombinationstönen auf Streichinstrumenten.

Im Jahre 1904 hat der deutsche Musikalienhandel veröffentlicht: Instrumentalmusik 7105 Werke, Gesangsmusik 5018 Werke, Schriften usw. 445 Werke; zusammen 12568. Auf den Tag entfallen also etwa 34 Veröffentlichungen!

Der Wiener Schubertbund hat, im Verein mit einem aus Bürgern des IX. Bezirks in Wien gebildeten Komitee, die Errichtung eines Schubertbrunnens beschlossen, zur Erinnerung daran, dass der Meister des Liedes im Jahre 1797 in Lichtenthal geboren wurde und hier seine Jugendzeit verlebte. Die Ausführung des Denkmals wurde dem Bildhauer Josef Bayer übertragen.

Die Mozartverehrer in St. Gilgen am Abersee gedenken an dem Geburtshause der Mutter Mozarts einen würdigen Gedenkstein zu errichten, und laden alle Mozartverehrer ein, durch Einsendung eines Scherfleins, durch Veranstaltung von Konzerten, deren Reinerträgnisse diesem Zwecke zufliessen sollen, sich an dem Werke zu beteiligen. Beiträge werden erbeten an Herrn k. k. Bezirksrichter Dr. Anton Matzig, in St. Gilgen am Abersee, Salzburg.

Im Februar fand die feierliche Enthüllung des Glinka-Denkmals in Petersburg statt, das auf dem Theaterplatz zwischen dem Konservatorium und der Nationaloper seine Aufstellung gefunden hat.

E. N. von Reznicek ist zum Leiter des Philharmonischen Orchesters in Warschau gewählt worden. Er wird abwechselnd mit dem bisherigen Dirigenten Noskowski seines Amtes walten.

In Nürnberg hat sich ein neues Streichquartett gebildet, das aus folgenden Herren besteht: Karl Beermann (1. Violine), Hermann Dieas (2. Violine), A. Weickmann (Viola) und Georg Rau (Violoncello).

Alexander Glazounow wurde von den Professoren und Studierenden des kaiserlichen Konservatoriums einstimmig zum Direktor gewählt. Das Konservatorium hat die gewünschte Autonomie erhalten, und die ausgetretenen Professoren werden in nächster Zeit wieder ihre Tätigkeit beginnen.

Das Konservatorium in Königsberg i. Pr. feiert Ende März sein 25jähriges Jubiläum.

Am 1. Januar beging Kammermusiker Hans Neubert in München sein 25jähriges Dienstjubiläum.

Pater Hartmann von der Lan-Hochbrunn wurde von der theologischen Fakultät der Universität Würzburg wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik zum Dr. theol. honoris causa ernannt.

Hofopernsängerin Irma Koboth in München erhielt vom Prinzregenten den Titel Kammersängerin.

TOTENSCHAU

Am 27. Januar † in Zürich Redakteur Wilhelm Niedermann, langjähriger Mitarbeiter der „Musik".

In Nizza † im Alter von 71 Jahren der Violoncellist Antoine Oudshoorn, der über 20 Jahre dem Orchester in Monte Carlo und Aix-les-Bains angehörte.

59 Jahre alt † in Prag der Komponist Josef Paukner.

In Coburg † der langjährige Intendant des Herzoglichen Hoftheaters unter Herzog Ernst II., Geheimrat Gustav Adolf Becker.

Am 3. Februar † in Wien Ludwig Speidel, langjähriger Kritiker der „Neuen Freien Presse", 76 Jahre alt.

KRITIK

OPER

BRÜNN: Weder Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" noch die Einakter „Verschleiert" von Alfred Kaiser und „Uliranda" von Walter Dost haben mehr als einen Achtungserfolg erzielt. Direktor von Maixdorf, der Nachfolger A. C. Lechners, scheint ein energischer, strebsamer Herr zu sein, der auch unserem Opernwesen neues Leben zuführen dürfte. S. Ehrenstein

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. „Der Herr der Hann", Oper in drei Akten aus dem siebenbürgischen Volksleben, von Hermann Kirchner. Wer der Ansicht ist, für das Volk sei das Beste gerade gut genug, und hierbei etws an den „Freischütz" denkt, an das „Leben für den Zaren" oder an „Die verkaufte Braut", der wird den künstlerischen Wert des „Herrn der Hann" nicht eben hoch einzuschätzen vermögen. Wer sich andererseits vor Augen hält, dass die Oper auf dem Boden jenes Stammes spielt, der sich inmitten von Magyaren, Slawen, Rumänen und Zigeunern tapfer und zäh sein deutsches Volkstum seit Jahrhunderten zu bewahren gewusst hat, wird es immerhin verstehen können, dass dieses Werk in seiner Heimat als eine Art Nationaloper angesehen wird. Für unsere Beurteilung ist demnach das nationale Element massgebender als das rein künstlerische. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich die Oper Kirchners als ehrlich gemeinte anspruchslose Unterhaltungsmusik, die besonders in den verschiedenen volkstümlichen Liedern und Tänzen manch liebenswürdigen Zug aufweist. Das Publikum nahm die Novität, deren Aufführung sich auf der im „Theater des Westens" üblichen Höhe bewegte, überaus freundlich entgegen. Ganz prachtvoll waren die von Siebenbürger Bauern geliehenen Originalkostüme. Willy Renz

DESSAU: Am 4. Februar ging in hiesiger Erstaufführung Ingeborg von Bronsarts Oper „Hiarne" in Szene und erfreute sich beifälliger Aufnahme. Ernst Hamann

ELBERFELD: Das bedeutsamste Ereignis war das Gastspiel Sigrid Arnoldsons. — Die 150. Wiederkehr von Mozarts Geburtstag wurde durch die Aufführung des „Don Juan" mit Clarence Whitehill in der Titelrolle, die ihm aber weniger gut liegt, „Figaros Hochzeit" und „Zauberflöte" würdig gefeiert. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Mit „Cosi fan tutte" erhielt unser „Mozart-Zyklus" einen Abschluss, der den festspielmässigen Charakter des gesamten Unternehmens gebührend betonte. Das Werk kehrt in der Neueinstudierung mit dem Ehepaar Hensel-Schweitzer, den Damen Kernic und Schacko und den Herren Brinkmann und Gareis seine köstlichen musikalischen Facetten glänzend heraus; an der äusseren Ausstattung war nichts gespart. In der vorhergegangenen „Zauberflöte" mussten wieder Gäste einspringen: Elsa Fischer (Mannheim) als Pamina, Alice Schenker (Karlsruhe) als Königin, Ludwig Wiedemann (Elberfeld) als Sarastro. Hans Pfeilschmidt

GENF: „La Reine Fiammette", Musik von Xavier Leroux, Text von Catulle Mendès, wurde hier zum erstenmal aufgeführt. Die Wiedergabe war vorzüglich. Das Publikum bereitete dem Werke eine warme Aufnahme. Prof. H. Kling

HAMBURG: Neueinstudiert erschien am Geburtstage Mozarts der „Don Juan" in der für uns neuen Bearbeitung von Hermann Levi, die mir zwar weder sprachlich noch dramatisch einwandfrei erscheint, aber zum mindesten den Vorzug hat, das Wort dem Sinne der Musik geschickt anzupassen. Gustav Brecher hatte auf die Ein-

studierung des Werkes eine Unsumme von Fleiss, Liebe und künstlerischem Verstand verwandt und so weit es an ihm lag, wurde wunderschön im Geiste Mozarts musiziert. Ohne modernen Impressionismus im Orchester, ohne D-Zug-Zeitmasse. Aber darüber, dass unserem Ensemble die geborenen Mozartsänger fehlen, konnte die Aufführung doch nicht hinwegtäuschen. Ganz auf der Höhe standen nur der brillante Leporello Lohfings und die Zerline des Frl. von Artner. Sehr respektabel gelang dem jungen Baritonisten C. Bronsgeest, einem hochbegabten Stockhausen-Schüler, sein erster Versuch in der Titelrolle. Alles andere war second class — mehr gutes Wollen, als künstlerisches Vollbringen. Einen ausgezeichneten Eindruck machte dagegen, in musikalischer Beziehung, eine Neueinstudierung des „Dalibor". Textlich ist das Werk leider so unmöglich, dass es einen nachhaltigen Erfolg nirgends erzielen kann; aber die Musik Smetana's, wohl die poesievollste, die der grosse böhmische Romantiker je geschrieben, verdient es doch, dass man sich ihrer bei passender Gelegenheit annimmt. Diese Gelegenheit lag hier in dem „Zykius musikalischer Meisterwerke" vor. Brecher hatte auch diese Aufführung, in der Birrenkoven und Frau Beuer prächtig die Hauptrollen sangen, mit aller Sorgfalt vorbereitet. Als Gast erschien, und zwar zuerst in der Partie der Elsa, Aïno Ackté von der grossen Oper in Paris. Eine interessante, immer geistvolle und im ersten Akte zumal wirklich rührende Darstellerin, die gleichwohl nicht recht zu erwärmen vermochte, da ihre stimmlichen Mittel einen Vergleich mit guten deutschen Sängerinnen der Rolle nicht mehr aushalten. Viel Anerkennung verdient es, dass Madame Ackté in einem deutschen Ensemble die Wagnersche Rolle auch in deutscher Sprache sang; das bringt sie in einen angenehmen Gegensatz zu der leidigen Gewohnheit der reisenden stars, die in unsere Opernaufführungen ein so unerfreuliches polyglottes Moment hineinschmuggeln. Im übrigen missglückte die Herrn Stransky unterstehende Lohengrin-Aufführung so vollkommen, dass unser Stadttheater sich eigentlich vor dem berühmten Gaste gehörig blamierte. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die Mozartfeier unserer Königl. Oper beschränkte sich auf je eine Aufführung des „Don Juan" und der „Zauberflöte", von denen jene wegen der ihr zugrunde gelegten neuen Textübersetzung von Ernst Heinemann besonderes Interesse erregte. Diese neueste unter den vielen Bearbeitungen, die der Don Juan-Text seit der Rochlitzschen Übersetzung erfahren hat, zeichnet sich durch vorzügliche Deklamation und Ausmerzung vieler, in dem alten Text vorhandener Sinnwidrigkeiten aus. So ist z. B. jetzt die entsetzlich gequälte Deklamation in dem Duett Octavio-Anna (1. Aufzug), wo zu dem synkopierten Rhythmus die Worte: „Sonst unterliegt dem Leiden unser geprüftes Herz" so wenig wie möglich passen wollten durch folgende Worte ersetzt: „Lass nicht das Herz zerschellen, wenn Sturm und Wellen dräun", die sich der melodischen Linie vorzüglich anschmiegen. Manche durch die Tradition gleichsam geheiligten Stellen des alten Textes, so u. a. der Beginn der Arie Leporellos: „Keine Ruh' bei Tag und Nacht", dann die „Register-Arie", ferner das Duett „Reich mir die Hand mein Leben" sind — wenigstens in dem für die hiesige Bühne gültigen Texte — beibehalten worden oder doch nur unbedeutend verändert, wofür wir nur unsere Zustimmung aussprechen können. Die Aufführung der Oper erfuhr unter Kotzkys Leitung eine recht gelungene Wiedergabe. Die Vertreter der Hauptrollen — Herren Bischoff (Don Juan), Battisti (Don Octavio), Moest (Leporello) sowie die Damen Thomas-Schwartz (Donna Anna) und Mac-Grew (Elivra) boten Hochbefriedigendes. L. Wuthmann

LEIPZIG: Nur unter Herbeiziehung von Gästen — Herr Bertram (Don Juan), Frau Herzog (Donna Anna), Frau Abendroth (Königin der Nacht) und Frl. Delsarta (Cherubin) — hat sich die Oper mit ziemlich alltäglich verlaufenen Aufführungen der drei Meisterwerke „Don Juan", „Die Zauberflöte" und „Figaros Hochzeit" an der Mozart-

Feier beteiligen können. Herr Hagel, der alle drei Aufführungen leitete, hatte speziell beim „Don Juan" für eine feinfühlige Wiedergabe des Orchesterpartes Sorge getragen, und neben den hervorragenden Leistungen der drei erstgenannten Gäste haben vom einheimischen Personal Frl. Marx, Herr Schlitzer und Herr Rapp befriedigend wirken können. Auch nach der Mozartwoche kamen und gingen noch einige Gäste, so die Mezzosopranistin Elly Freyier (Acuzena und Amneris), der lyrische Tenor Herr Selbt (George Brown) und die jugendliche Sopranistin Hildegard Hummel (Martha); interessieren und gute Erwartungen wachrufen konnten aber nur der sympathische, etwas dunkelgefärbte Stimmklang und das frische Spieltemperament der letztgenannten Bühnennovize. Arthur Smollan

LEMBERG: Als Novität brachte der letzte Monat Massenet's „Werther". Die Besetzung: Frau Korolewicz-Wayda (Lotte), Herr Machau (Werther) war gut, die Inszenierung hübsch. Das Orchester unter Czelansky hätte besser spielen können. Endlich bekamen wir Herrn Ribera wieder am Dirigentenpult zu sehen. Und es war wirklich eine Sehenswürdigkeit, diese Neueinstudierung des „Lohengrin" unter seiner Leitung. Ribera setzte sein ganzes, ausserordentliches Können, seine ganze Kraft und Intelligenz daran, um uns einen mustergültigen „Lohengrin" zu geben, und dies gelang ihm auch vollkommen, denn noch nie haben das Orchester so gut gespielt, noch nie der Chor so rein und die Solisten (Bandrowski-Lohengrin, Frau Korolewicz-Wayda-Elsa) mit so viel Verständnis Kraft und Wärme gesungen. Der Erfolg war riesig und wohlverdient. Alfred Plohn

PETERSBURG: Dem 150. Geburtstag Mozarts eine Erinnerung zu weihen, hat auch die kaiserliche russische Nationsloper sich nicht nehmen lassen, eine Feier zu veranstalten, bei der das „Requiem" und der „Don Juan" des unsterblichen Meisters aufgeführt wurden, und jede Wiederholung vor ausverkauftem' Hause stattfindet. Es ist sehr erfreulich, dass die Direktion den Don Juan, der während vieler Jahre in Vergessenheit geraten war, nun wieder zu Ehren bringt. — In der „Neuen Oper" im kaiserlichen Konservatorium hatte die Erstaufführung der Oper „Adrienne Lecouvreur" von Franzesco Cilea, dank der Mitwirkung Livia Berlendi's in der Titelrolle einen tüchtigen Erfolg. Der Oper selbst grosse Sympathieen entgegenzubringen vermochte man nicht. Bernhard Wendel

POSEN: Der Erwähnung wert sind die Gastspiele von Marie Götze-Berlin (Acuzena, Amneris), die ganz hervorragend war, und von Alexander Schaik (früher Köln) als Lohengrin und Siegmund. Zum Mozarttage gab man „Figaros Hochzeit". A. Huch

STUTTGART: Die erste reichsdeutsche Aufführung des feinen Musiklustspiels „Flauto solo" von d'Albert (nach der Dichtung Hans von Wolzogens) wurde begeistert aufgenommen; Pohlig als Dirigent, Frl. Sutter (Peppina), Herr Weil (Pepusch) setzten ihre Kraft erfolgreich an das Gelingen des reizvollen Werkes, dem weiteste Verbreitung sicher ist. Die Musik zeichnet sich vor allem durch Natürlichkeit aus. — Dem unvergleichlichen Urschöpfer der heiteren Oper wurde mit einem Zyklus gehuldigt, der bis jetzt „Entführung", „Figaro", „Don Giovanni", „Zauberflöte" brachte. Welche Wärme und Innigkeit! Die Aufführungen gereichten der Hofbühne trotz mancher Unzulänglichkeiten (musikwidrige Übersetzungen!) zur Ehre. Die meisten Rollen konnten gut, einzelne hervorragend schön besetzt werden. Ausser Pohlig dirigierte auch Herr Band. Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Eine im allgemeinen gute Aufführung von Tristan und Isolde gab Paula Ucko sowie Heinrich Zeller in den Titelrollen Gelegenheit, ihr Können im besten Lichte zu zeigen, während Ella Gmeiner (Brangäne) weder im Sinne Wagners sang noch spielte. Auch in den zum erstenmal aufgeführten „Neugierigen Frauen"

von E. Wolf-Ferrari konnte Frau Gmeiner nicht befriedigen. Das launige, fast ans operettenhafte streifende Werkchen fand nicht die Aufnahme, die es schon infolge der sonst guten Aufführung verdient hätte. — Als Mignon hinterliess Aida Gardini (Leipzig) keinen besonders günstigen Eindruck. — Die 150. Wiederkehr von Mozarts Geburtstag wurde in entsprechender Weise durch im ganzen recht gute Aufführungen von „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und „Zauberflöte" bei vollbesetzten Häusern gefeiert, wobei speziell das mittlere der genannten Werke durch flotte Darstellung unter der zielbewussten Leitung Krzyzanowski's ganz besonders hervorragte. Als Königin der Nacht lernten wir in Margarete Siems vom Landestheater in Prag eine Sängerin mit schätzenswerten Stimmmitteln kennen. — Die übrigen Opernabende brachten den „Holländer", die mangelhaft ausgestattete und bis zum Überdruss abgedroschene „Undine" sowie unnötigerweise den stark antiquierten „Stradella". Carl Rorich

KONZERT

BALTIMORE: An Konzerten gab es manch Gutes, sogar Hervorragendes. Zu letzterem gehört das erste Konzert der Boston-Symphonie-Kapelle, das ausschliesslich Wagnersche Kompositionen brachte, indem mit der Schlusszene aus der Götterdämmerung der Höhepunkt erreicht wurde. Frau Gadski sang die Brünnhilde und erzielte eine grossartige Wirkung. Vincent d'Indy leitete als Gast das zweite Konzert des Orchesters, in dem ausschliesslich moderne französische Kompositionen zur Aufführung kamen: d'Indy's eigene zweite Symphonie in B, die mehr von grossem Können als von des Komponisten Fähigkeit selbständig zu erfinden zeugt, seine glänzend instrumentierte Legende: „Sangefleurie", in der die Bläser ganz vortreffliches leisteten, ausserdem die Suite „Pelléas und Mélisande" von Gabriel Fauré, sowie das schon im Vorjahre gespielte geistvolle Scherzo „Der Zauberlehrling" von Ducas, das eine erfreuliche Abwechslung in das in seiner Stimmung ziemlich einförmige Programm brachte. Das Publikum verhielt sich während des ganzen Konzertes kühl und zum Teil sogar abweisend. — Die Reihe der Freitagskonzerte des Peabody-Konservatoriums wurde durch dessen Direktor Harold Randolph mit einem Klavierrecital eröffnet. Sein Spiel zeichnet sich durch grosses technisches Können und ebenso grossen Mangel tieferen Empfindens aus; zu einem künstlerischen Genuss kommt man infolgedessen beim Anhören Randolphs nie. Das zweite Konzert gaben der Geiger Joan van Hulsteyn und der Pianist Brockway gemeinsam wie im Vorjahre, jedoch mit interessanterem Programm und in der Ausführung bedeutend befriedigender. Giuseppe Campanari, der über prächtige Stimmittel und musikalisches Feuer verfügt, gehört auf die Bühne; im Konzertsaal ist er keine durchweg erfreuliche Erscheinung; trotzdem wurde er mit Beifall überschüttet. Beers Wirtz, der neue Cellist des Konservatoriums, führte sich mit Alfred Goodwin am Klavier als recht tüchtiger Musiker mit zwar kleinem aber schönem Ton ein. Das Kneisel-Quartett, dessen Veranstaltungen ein grösseres Publikum verdienten, spielte in den bisher stattgehabten Konzerten die Streichquartette von Beethoven op. 95 in f-moll, Haydn D-dur op. 64 No. 5, Schumann op. 41 No. 3 A-dur, ein Klavierquartett von d'Indy, Beethovens Es-dur Klaviertrio und die Sphärenmusik aus dem Rubinsteinschen c-moll Quartett, auf das sie ein hübsches Scherzo von F. A. Stock folgen liessen. Das Philadelphia-Orchester kündigte drei Konzerte an, von denen das erste unter so geringem Interesse des Publikums stattfand, dass die beiden andern in Frage gestellt sind. Und doch war ihr erstes Erscheinen von einem Erfolg begleitet, der wohl verdient war. Es wird da mit einer Frische und Spontaneität musiziert, dass es eine Freude ist, und Fritz Scheel, der temperamentvolle Leiter des Orchesters, wandelt auch, was die Aufstellung des Programms betrifft, nicht auf ausgetretenen Pfaden. Darum

liessen ihn die lieben Baltimorer auch im Stich, und es geschah denen recht, die sich Tschaikowsky's vierte Symphonie, und u. a. die klangvolle, fein ausgearbeitete Wiedergabe von Richard Strauss' „Tod und Verklärung" entgehen liessen. Campanari, der Solist des Abends, machte diesmal einen bessern Eindruck als in seinem eignen Konzert. — Emma Calvé gab ein Konzert unterstützt von einer Schar von Künstlern (nicht alle verdienten zwar diesen Namen); Rosine Morris, eine talentvolle Schülerin Hutcheson's, liess sich an einem eignen äusserst erfolgreichen Klavierabend hören; auch Kubelik kam auf seinem Triumphzug zu uns. Edg.

BARMEN: Der Allgemeine Konzertverein-Volkschor brachte in seinem 109. und 110. Stadthallen-Abonnementskonzert unter Hopfes Leitung Bruchs „Odysseus" in grosszügiger Form zur Aufführung — mit den Solisten Cäcilie Rüsche-Endorf, Maria Philippi, Max Büttner und Paul Haase. — Das vierte Abonnementskonzert der Konzert-Gesellschaft gestaltete sich unter Stroncks Direktion zu einem glanzvollen Wagnerabend unter Mitwirkung der trefflichen Solisten Zdenka Fassbender, Paul Kalisch und Hans Bahling. — In ihrer dritten Soiree brachte Ellen Saatweber-Schlieper mit Henri Marteau die E-dur Sonate von Busoni und die „Kreutzer-Sonate", sowie der Geiger allein Bachs Ciacona zu fein abgerundeter Wiedergabe.

Heinrich Hanselmann

BASEL: Das bedeutsamste Ereignis unserer letzten Symphoniekonzerte war unstreitig die Aufführung der dreisätzigen Symphonie „Das Leben ein Traum" von Friedrich Klose, der anlässlich der Karlsruher Uraufführung seiner Oper „Ilsebill" (1903) so zu sagen von einem Tag auf den andern in die vorderste Reihe der deutschen Tonsetzer getreten ist. Die Wiedergabe dieser ohne Frage sehr bedeutenden, aus der modernen Orchesterliteratur hoch hervorragenden Symphonie erfordert einen aussergewöhnlichen Apparat; aber die über das schon ziemlich erweiterte Orchester hinaus verwendeten Mittel wie Orgel, zweites Bläserorchester, unsichtbarer Frauenchor und Deklamation fügen sich, ohne aufdringlich zu sein, in ein geschlossenes ästhetisch wirkungsvolles Ganzes, das die Hörer mächtig in seinen Bann zieht. Das Publikum ist dem Werke mit grösstem Interesse begegnet, und hat ihm eine glänzende Aufnahme bereitet. Man darf beifügen, dass allerdings die Ausführung unter Hermann Suters Leitung eine ganz ausgezeichnete war. Auch ein anderer moderner Deutscher, Georg Schumann, hat mit seinen „Variationen über ein lustiges Thema", die er selber dirigierte, lebhaften Beifall errungen. Von französischen Werken sind die c-moll Symphonie von Saint-Saëns, ferner Prélude à „L'après-midi d'un faune" von Claude Debussy und die Variations symphoniques für Klavier und Orchester von César Franck, die Lucien Wurmser aus Paris geistvoll interpretierte, besonders hervorzuheben. Von weiteren mitwirkenden Solisten hatten stärksten Erfolg Fritz Kreisler und Possart, letzterer mit dem Hexenlied von Wildenbruch-Schillings, während Maikki Järnefelt die Basler nicht zu erwärmen vermochte. Weit mehr Sympathie brachte das Publikum der jugendlichen Cellistin Suggia entgegen, die ein schönes Konzert von d'Albert technisch vortrefflich, aber mit etwas kleinem Tone spielte. Dr. H. Stumm

BERLIN: An der Spitze des Sternschen Gesangvereins brachte Oskar Fried ausser einer Wiederholung seines „trunk'nen Liedes" das neue Chorwerk eines amerikanischen Komponisten Apalachia von Frederik Delius zur Aufführung. Chorwerk ist die Apalachia eigentlich nicht zu nennen, denn der Chor hat sehr wenig dabei zu tun; es sind Variationen über ein Niggerlied, dessen Weise fast nur aus den Tönen des C-dur Akkordes besteht. Ein Nachtstück von trüber melancholischer Grundstimmung, eine Orchesterphantasie, in die dann und wann wie aus weiter Ferne Menschenstimmen hineinlallen. Der Chor mit seinem la la wird lediglich als Farbenmaterial verwertet, nur

ganz gegen das Ende hin singt er Worte, es klingt wie ein Ständchen, das sich nähert und wieder in der Nacht verschwindet. Orchesterbehandlung, Harmonie durchaus modern; im Verhältnis zu dem grossen Apparat ist der musikalische Gehalt nur unbedeutend. Ganz interessant zu verfolgen ist es ja, wie die Niggerweise in den verschiedenartigsten Umgestaltungen immer wieder auftaucht, das Ganze aber ist viel zu lang ausgesponnen. Oskar Frieds „trunk'nes Lied" schlägt einen kräftigeren Ton an, aber für einen gesunden Menschen mit natürlichem gesunden Empfinden erscheint es ein vergeblicher Versuch, aus dem „Zarathustra" gerade diese Partie für die Musik gewinnen zu wollen, wo doch das Genie Nietzsches im vergeblichen Kampfe gegen die zerstörende Gewalt der Gehirnparalyse nur noch unzusammenhängende Sätze und Interjectionen hinstammelt. Als Dirigent zeigte sich Oskar Fried, wenn auch noch immer etwas allzu unruhig in seinen Gebärden, doch Herr über alle mitwirkenden Kräfte; Paul Knüpfer, dem der Hauptanteil an den Solis zufiel, erfreute wieder durch herrlichen Stimmklang und vollendet schöne Aussprache; auch Gertrud Bischoff und Hermine Kittel, wie Herr Heine zeigten sich der Aufgabe gewachsen. Das Publikum feierte O. Fried als Komponisten und Dirigenten mit wildem Enthusiasmus. — Das letzte Nikisch-Konzert begann mit der symphonischen Dichtung „Der Mensch" von Paul Ertel, der sich durch das Triptychon von Lesser Ury hat anregen lassen, eine grosse Tripelfuge für Orchester und Orgel zu schaffen. Die scharf von einander kontrastierenden Themen, die schon in dem Präludium auftauchen, werden bald einzeln, bald durcheinander geschlungen mit viel kontrapunktischem Aufwand verwertet. Über dem Orchester fällt der Orgel ein wichtiger Anteil zu, die mit ihrer Klangfülle noch die Wucht des Ausdruckes steigert. Das Publikum der Generalprobe fand mehr Freude an dieser Musik, als die Zuhörer des Montag Abend. Annette Essipoff, einst ja eine gefeierte Pianistin, spielte alsdann Chopin's f-moll Konzert in der Originalgestalt mit etwas kurzem, kalten Ton, aber technisch aufs feinste ausgearbeitet; es war eine in ihrer Art vollendete Kunstleistung, nur allzu filigranartig dünn war der Ton in der Cantilene, in den Passagen gesponnen. Tschaikowsky's Manfred-Symphonie bildete den Schluss des Abends, eine wahre Meisterleistung des Dirigenten; man fühlte hier, dass Nikisch ein wirkliches Herzensverhältnis zu der Musik des russischen Tondichters hat. E. E. Taubert

Die Berliner Kammermusikvereinigung brachte in ihrem dritten Konzert ausser Hummels Septett und Schuberts Oktett ein noch ungedrucktes Sextett für Klarinette, Horn und Streichquartett von H. Pogge zur Uraufführung; es ist vornehme, im Geist der Klassiker und von Brahms geschaffene, gut gearbeitete Musik. — Einen Kammermusikabend veranstaltete der tüchtige Pianist Bruno Hinze-Reinhold mit Zuziehung der sehr begabten Geigerin Carlotta Stubenrauch, die sich ausserdem in einem eigenen Konzert mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters (Konzert von Mozart in es-moll und Saint-Saëns in h-moll, Chaconne von Bach) hören liess; zu Gehör kamen u. a. César Francks und Griegs F-dur Sonate; wenig Erfreuliches leistete die mitwirkende Sängerin Tilly Erlenmeyer. Recht gut führte sich die junge Geigerin Melanie Michaelis ein, die mit Zuziehung des Philharmonischen Orchesters die Konzerte von Brahms und Wieniawski in d-moll, sowie Joachims Variationen spielte; es fehlt ihr noch an der nötigen Ruhe. Die mitwirkende Sängerin Matja v. Niessen-Stone hat namentlich mit zwei Gesängen (mit Orch.) von H. Kaun grossen Erfolg. — In Erinnerung brachte sich die durch männliche Tongebung und Bogenführung ausgezeichnete Geigerin Renée Chemet. — Eine gute Technikerin ist die junge Geigerin Stefi Fischer, aber ihr Vortrag ist noch gar nicht entwickelt; auch ihre Konzertpartnerin Emilie Pfützner sollte sich schon wegen ihres Tonansatzes noch der Öffentlichkeit fernhalten. — Joan Manen, der an Sarasate's beste Zeiten erinnert, gab ein populäres Konzert, in dem die mitwirkende

Sängerin Marianne Wolff auch grossen Erfolg hatte. — Wenig glücklich debütierte hier die mit dem ersten Preis des Brüsseler Konservatoriums ausgezeichnete Geigerin Daisy Strack; dagegen leistete ihre Partnerin, die Sängerin Anna Feiten, Annehmbares. — Emmi Wolfsthal, eine höchstens zwölfjährige Geigerin, dürfte voraussichtlich, wenn sie noch einige Zeit dem Konzertleben ferngehalten wird, viel von sich reden machen. — Fritz Kreisler spielte neben alter Violinmusik rein virtuose Werke, besonders von Wieniawski mit der ihm eigenen Vollendung. — Dr. Rudolf Bergh errang als Liederkomponist wohlverdienten Erfolg; Fränzi Tiecke sang eine Reihe seiner durch harmonischen Wohlklang und Stimmung ausgezeichneten, meist ernsten Lieder; weniger gefiel seine Violinsonate, die Herr Waghalter mit dem Pianisten Charles Bünte vortrug. Wilh. Altmann

Die letzte Woche brachte einige grosse Abende. Zunächst Ferruccio Busoni. Sein Beethoven-Abend war eine angenehme Überraschung. Die Eroica-Variationen in feinster instrumenteller Ausführung. Op. 109 jedoch ohne die seelische Grazie dieser musikalisch reinsten Renaissancekunst. Im ersten Satz op. 106 vermisste man den majestätischen Glanz. Um so gelungener das geisterhafte wilde Weben im Scherzo. Im Adagio ein reicher Wechsel poetischer Anschlagsnuance. Die Paraphrasen („Adelaide", „Ruinen von Athen") in gewohnter technischer Bravour. Der letzte Abend brachte Rubinsteins künstlerisch unerquickliches, pianistisch-technisch aber sehr interessantes Variationenwerk op. 88, Etüden von Alkan, die mir trotz ihrer aparten Technik musikalisch nie recht zusagen und Brahms' Paganini-Variationen, letztere mit unübertroffener Virtuosität gespielt. Was er dann in der Don Juan-Phantasie noch leistete, gehört zu den staunenswerten Wundern dieser Welt. Über Einzelheiten vielleicht ein anderes Mal. — Frederic Lamond und seine Beethoven-Kunst sind oft gewürdigt. Er schien diesen Abend nicht recht disponiert, anders kann man sich sonst die schwache unbeholfene Art in op. 10 No. 3 nicht vorstellen. Bei aller Achtung vor der ungeheuren Konzentration seines Tones lässt er mich mehr und mehr den Mangel an sinnlichem Reiz empfinden. Schade, dass er zu seiner architektonischen Fähigkeit nicht die weiche Biegsamkeit des Anschlags hinzufügen kann. Wir hätten vielleicht dann jene Kunst, die einen vollendeten Beethoven wohl darstellte. — Ernst von Dohnányi ist noch in der Sturm- und Drangperiode. Ein charakter- und temperamentvoller Spieler, „spielt" er noch mit der Kraft, freut er sich noch seiner ungebärdigen Wildheit. Zu Beethoven fehlt's somit am Zusammenschluss der inneren Kräfte, an der absoluten Hingabe an den reinen Geist des Stoffes. — Von den Sängerinnen hörte ich Lula Gmeiner Hugo Wolf singen. Das Programm war von auserlesenem Geschmack, befriedigte aber in der Ausführung nur zum Teil. Meine Anerkennung dieser Stimme war von je nur eine bedingte. Die Formen sind, zumal in der Höhe, sehr offen, und in der Mitte und Tiefe wird auf den Hals gedrückt. Auch ihr künstlerisches Temperament ist meiner innersten Überzeugung nach nicht so gross, wie das allgemeine Urteil uns glauben machen will, da es der Seele an Grazie, herzlicher Wärme und dem echten Auflodern der Leidenschaft gebricht. Wenn nicht eiserne Zucht die flachen Töne beseitigt, so fürchte ich, werden Sommer und Herbst nicht halten, was der Frühling versprach. Möchte daher der Altmeisterin Lilli Lehmann auch hier der Läuterungsprozess so glücken, wie bei Geraldine Farrar. Die Künstlerschaft Frau Gmeiners verdient's, da sie eine der wenigen Berufenen ist. — Von Luise Hardy, einer jüngeren Begabung, ward mir leider nur Ungünstiges berichtet. Das Negative überwog das Positive. Warten wir also ab, was die weitere Entwicklung mit sich bringt. R. M. Breithaupt

Ausser ihrem kräftigen und klingenden Mezzosopran besitzt Cally Monrad noch die Vorzüge, dass sie trefflich deklamiert, sehr deutlich spricht und tiefes Empfinden

zeigt. Sie ist eine sehr beachtenswerte Sängerin. — Ähnliches lässt sich von Paula Weinbaum sagen, deren imposanter Alt gute Schulung verrät. Sie wurde unterstützt durch den Geiger Alfred Wittenberg, der an Stelle der angekündigten Stücke die G-dur Romanze von Beethoven und Sarasate's Zigeunerweisen künstlerisch spielte, wenn auch mit zu hörbarem Bogenwechsel, dessen Grund in nicht genügendem Ausnutzen seiner Länge und in vorzeitiger Rückbewegung des Gelenkes liegt. — Wie der Name Adolf Wallnöfer zu einer gewissen Popularität gelangen konnte, ist mir nicht recht ersichtlich. Weder im Gesange des Herrn noch in seinen Kompositionen konnte ich einen Anhalt dafür entdecken. Der Tenor ist wohl klangvoll, sein Gesang aber eintönig und tremolierend. Seine Lieder enthalten viele Noten, aber wenig Musik. Die Deklamation der Texte ist unlogisch, die Begleitungen sehr naiv; sie wurden obendrein von Albert Pfeiffer-Bonn ausdruckslos gespielt. Lieder gelingen Herrn Wallnöfer besser als Balladen. Er sucht sich aber auch dafür zur Vertonung ungeeignete Texte aus. Wirkliches Talent ist nicht ersichtlich. Er erfindet, statt zu empfinden, wandelt aber selbst als Erfinder ausgetretene Pfade. Einige kleinere Lieder waren äusserlich ziemlich effektvoll. — Der Sopran von Blanche Marchesi ist abgesungen und resonanzlos. Technik bedeutend, obgleich ihr Aushalten von Tönen mit Bruststimme nicht mehr möglich. Vortragskunst und Temperament gross, spekuliert aber leider auf den Geschmack der Menge und verfällt einer Vortragsmanier, die nur ins Variété gehört. — Anlage für Vortrag hat Marianne Geyer, aber ihre Tonbildung ist unfrei. Ihre Stimme ist ein Mezzosopran, kein Alt, wie das Programm besagte. Die Klangfarbe, nicht der Umfang einer Stimme bezeichnet ihren Charakter. — Margarete Altmann-Kuntz schätze ich als ausgezeichnete Künstlerin. Zwar dürfte die Gestaltung des Tones mitunter etwas weicher und runder sein; für diesen Mangel entschädigt aber das sehr grosse, schöne Altorgan. Mit sicherem Ansatz sang sie eine Arie aus „Semele" von Händel, mit richtigem Ausdruck für das Dramatische und Lyrische die fünf Lieder von Wagner. Unbedeutende Kompositionen von Widor, d'Indy und Saint-Saëns machte sie durch hübschen Vortrag geniessbar. Koloratur ist ihr wohl geläufig, aber passt nicht für ihre Stimme. Sie sang noch Lieder von Brahms, Wolf und Strauss, von Dr. G. Altmann aus Strassburg vollendet begleitet. — Margarete Heidenreich bot mit hohem, verschleiertem Alt recht hübsche Leistungen für den Hausgebrauch. — Leonid Kreutzer ist ein äusserst gewandter Pianist, der mit viel Berechnung spielt. Er hat Temperament, jedoch nicht genügende Kraft, um dem dieser benötigenden c-moll Konzert von Rachmaninoff und auch dem in b-moll von Tschaikowsky gerecht werden zu können. — An physischer Kraft gebricht es auch Luise Gerlach, um ihre oft richtig beabsichtigten Steigerungen realisieren zu können. Sie bewies Talent und Fleiss. — Myrtle Elvyn zeigte in ihrer Erscheinung mehr Grazie, als im Gebrauch der Hände beim Anschlag. Sie kann Beethoven geistig noch nicht erfassen, ist sonst nicht unbegabt, sollte aber weniger maniriert spielen. — Else Gipser kommt trotz redlichen Bemühens über sehr anständiges Klavierspiel nicht hinaus. — Eine musikalisch-geistige Anfängerin ist Wanda de Zarembska, die unter der vorzüglichen Direktion von Xaver Scharwenka das e-moll Konzert von Chopin und Liszts „Totentanz" vortrug. Chopinsche Sentimentalität liegt ihr fern, von Auffassung kann man nicht sprechen. Das Spiel war zu mechanisch. Technisch hat sie viel gelernt. — Das Konzert der „Musikalischen Gesellschaft" liess fleissiges Studium erkennen. Der gemischte Chor besteht bis auf die Tenöre aus brauchbarem Material und wahrt die Reinheit fast durchgehends. Der Dirigent Eduard Levy hat gute Intentionen, wenn auch noch nicht alles gleichwertig gelang; jedoch bekundete der Chor Begeisterung und sang ausdrucksvoll, auch mit guter Aussprache. Von den Solisten Klara Erler und Hjalmar Ariberg zeichnete sich besonders der letztere aus. Er kokettiert aber stark

mit einem kaum hörbaren pianissimo, das er allerdings virtuos behandelt, wie auch den Übergang vom Falset zur Bruststimme. Seinen sympathischen Bariton gebraucht er künstlerisch. Arthur Laser

BRÜSSEL: Der Monat Januar stand im Zeichen der Jubiläumsfeiern. Zuerst feierte E. Ysaye durch ein ausserordentliches Konzert das zehnjährige Bestehen seiner Konzerte. Leider war das Programm wiederum nicht danach, sehr zu interessieren — immer nur belgische Musik: Phantasie von Lekeu, Klavierkonzert von Th. Ysaye (de Greef), die oft gehörte d-moll Symphonie von C. Franck, Zwischenaktsmusik aus „Jean Michel" von A. Dupuis, und Violinstücke von E. Ysaye (Thibaud). Ausführung tadellos. Bei aller Hochachtung für das viele Schöne, das Ysaye während des verflossenen Dezenniums mit seinem famosen Orchester geboten, kann man ihm den Vorwurf eines übertriebenen Kultus der modernen Musik, namentlich der jungfranzösischen Schule, mit fast grundsätzlicher Ausschliessung der neudeutschen Musik, nicht ersparen. Hoffen wir, dass er in Zukunft andere Pfade einschlägt. — Die zweite Feier galt dem 150. Geburtstage Mozarts, und bestand in einem vom Cercle artistique in seinem Saale veranstalteten dreitägigen Musikfeste, wie es künstlerisch nicht schöner gedacht werden kann. Unter Leitung von Fritz Steinbach und unter Mitwirkung des Gürzenich-Quartetts, von Richard Mühlfeld, Clotilde Kleeberg, M. Crickboom (Violine), van Hout (Bratsche) und eines kleinen vorzüglichen Orchesters von hier gelangten folgende Werke zu vollendeter Aufführung: Erster Abend: Kammermusik — d-moll Streichquartett, Trio für Klarinette, Bratsche und Klavier, Bläserserenade in b und Klarinettenquintett. Zweiter Abend: Orchestermusik — g-moll Symphonie, Zauberflöten-Ouvertüre, acht Tänze zusammengestellt von Steinbach, B-dur Klavierkonzert und Symphonie konzertante für Violine und Bratsche. Der dritte Abend war der Aufführung der seit über 20 Jahren hier nicht gegebenen „Figaros Hochzeit" durch das Monnaie-Ensemble unter Regie von Fuchs (München) und unter Leitung von Steinbach im Monnaie-Theater gewidmet. — Auch das Konservatorium veranstaltete eine würdige Mozartfeier: Jupiter- und B-dur Symphonie, Zauberflöten-Ouvertüre und Terzett, d-moll Klavierkonzert (de Greef) wurden unter Gevaert meisterhaft gespielt. Felix Welcker

CHEMNITZ: Die Stadtkapelle (Max Pohle) gab einen Wagner-Abend (Siegfried Wagner als Dirigent eigener Werke), eine Mozartfeier (Es-dur Symphonie, Ouvertüren, Blasquintett usw.) und brachte in fünf Symphonie- und Abonnementskonzerten an interessanten Neuheiten: Walter Dosts „Liebesleben" für Sopran, grosses Orchester und Orgel, Paul Dukas' „Zauberlehrling", Franz Mayerhoffs h-moll sowie Volkmanns d-moll Symphonie und Goldmarks „Ländliche Hochzeit". Als Solist feierte Fritz Kreisler Triumphe. — Der Musikverein (Franz Mayerhoff) führte Karl Zuschneids „Unter den Sternen" bei uns ein und bereitete Fritz Volbachs „Vom Pagen und der Königstochter" eine glänzende Aufführung. Elena Gerhardt, Hans Nietan und Th. Hess van der Wyck hatten grossen Erfolg als Gesangssolisten. Oskar Hoffmann

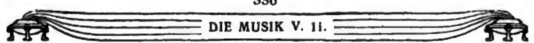
CINCINNATI: Die Orchesternummern des ersten Symphoniekonzerts unter Frank van der Stuckens Leitung bildeten: Dvořáks Carneval-Ouvertüre, Tschaikowsky's e-moll Symphonie und Massenet's Suite: „Les Erynnes". Alfred Reisenauers Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur Konzertes war eine Glanzleistung. Der Solist des zweiten Konzerts war Aloys Burgstaller. Beethovens Ouvertüre zu Egmont, Schuberts C-dur Symphonie, sowie Blockx: „Tryptique Symphonie" bildeten die Orchesternummern. Das Hauptinteresse des dritten Konzertes konzentrierte sich auf das Debüt des neuen Konzertmeisterts, Hugo Olk, (d-moll Konzert von Joachim). Den technischen Schwierigkeiten des Werkes wurde er in jeder Weise gerecht, wenngleich auch sein Ton weder gross ist, noch sein Vortrag sich durch besondere Wärme auszeichnet. Mendelssohns Ouvertüre:

„Meeresstille und glückliche Fahrt", R. Strauss' Serenade op. 7, sowie Schumanns „Erste" vervollständigten das Programm in glücklichster Weise. — Dr. N. J. Eisenheimer, Lehrer am „College of Music of Cincinnati", veranstaltete einen mit Beifall aufgenommenen Kompositionsabend, an dem Lieder (Hans Seitz) und Vokalquartette zum Vortrag kamen. — Erwähnung verdient ein von dem holländischen Pianisten Brahm van den Berg veranstalteter Klavierabend; der Künstler verbindet eine staunenswerte Technik mit musikalischem Verständnis. — Ein Konzert des Apollo-Club verdient ebenfalls hervorgehoben zu werden. B. Foley, sein artistischer Leiter, hat im Laufe der Jahre einen guten gemischten Chor gebildet. Im letzten Konzert wurde eine hier noch unbekannte Kantate: „Everyman, Cantata founded on the old morality Play" von H. Walford Davies aufgeführt. Es ist dies ein in jeder Hinsicht hochinteressantes Werk, das entschieden zu den besten Kompositionen der modernen religiösen Richtung gehört. Wenn auch das Opus in seiner fesselnden und packenden Vertonung und in der auf Wagnerschen Grundsätzen beruhenden Diktion einen mächtigen Eindruck hervorruft, so übt es doch nicht die nachhaltige, erschütternde Wirkung aus, wie eine Aufführung des Schauspiels, das vor etwa zwei Jahren in fast allen grossen Städten der Union erfolgte. Über die Durchführung der schwierigen Solopartie des Everyman, die Herrn Pendery oblag, sowie über die Wiedergabe der Chöre lässt sich nur günstiges berichten; der Rest des Programmes fiel ganz ausserordentlich ab. Dr. N. J. Eisenheimer

DESSAU: Das vierte Hofkapellkonzert vermittelte u. a. als Novität Tschaikowsky's Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia" in vorzüglicher Wiedergabe. Wilhelm Sieben-München spielte mit hochentwickelter Technik und tiefempfindungsvoll Brahms' Violinkonzert. Das fünfte Konzert gestaltete sich zu einer erhebenden Mozartfeier. Als Solist war Hans Buff-Giessen gewonnen worden, der sich als vorzüglicher Mozartsänger erwies. Ernst Hamann

DORTMUND: Der Pianist Backhaus erschien im philharmonischen Solistenkonzert. Obwohl den Inhalt des a-moll Konzertes von Schumann mit Erfolg vermittelnd, neigt sein Spiel vorläufig mehr der Virtuosität zu, und in R. Strauss' Burleske führte er die Hörer an die oberste Grenze der Technik. Hüttner bot in Bruneau's „Dornröschen" eine fesselnde Neuheit, und in der Begleitung zu der Burleske wurde das Orchester höchsten Ansprüchen gerecht. In einer Mozartfeier liess das Spiel von Frl. Geselschap die kleinen geistreichen mozartschen Züge nicht vermissen. Direktor Holtschneider veranstaltete mit dem Konservatoriumschor und tüchtigen Solisten eine hervorragende Aufführung des „Idomeneo", für den Konzertvortrag bearbeitet von Witte-Essen; die noch gebliebene Häufung und Länge der Soli beeinträchtigten jedoch den Genuss auf die Dauer. Mit Unterstützung von Frau Rüsche-Endorf und Bram Eldering gab der Lehrer-Gesangverein unter Laugs ein Konzert. Manche schwierige Chöre, wie das „Requiem" von Zöllner, liessen nicht nur die Gediegenheit der Stimmen, sondern auch den künstlerischen Vortrag bewundern. Ein Liederabend von Suse de Cave interessierte durch die Uraufführung des Melodramas „Die Hexe vom Drudenstein", mit dem Komponisten Dr. R. Hering am Klavier. Auf charakteristischen Leitmotiven aufgebaut, hinterliess es nicht den erhofften Eindruck, weil die Themen mehr äusserlich malen als inhaltlich erläutern. Janssen und Sahla gaben einen Kammermusik-Abend mit Sonaten von Brahms und Grieg; bereichert wurde er durch den zwingenden Vortrag von Liedern durch Tilly Koenen. Auch Luis Mysz-Gmeiner bewährte in einem Hornungschen Konzert von neuem ihre Künstlerschaft in Liedern von Brahms, Schumann und Wolf. Heinrich Bülle

ELBERFELD: Im vierten Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft unter Hans Haym hatte man Gelegenheit, in Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied" Ludwig



Wüllner zu bewundern. Durch weichen Anschlag und tadellose Technik zeichnete sich Artur Schnabel im Beethovenschen G-dur Konzert und in Schubertschen Kompositionen aus. Chor und Orchester boten „Das Lied vom Werden und Vergehen" von W. de Haan und Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre mit dem Schluss von R. Wagner. Die Künstlertrias des vierten Künstlerabends der Konzertdirektion de Sauset bildete Willy Burmester, Gisela Gross, Olga Wood, von denen des ersteren vollendete Meisterschaft alles andere in den Schatten stellte. Dennoch hatten auch Gisela Gross am Flügel und Olga Wood, von Henry Wood begleitet, mit ihrem grossen Organ, das sie auf den Bühnengesang verweist, besonders in französischen und russischen Liedern Erfolg.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Dass sich der Rühlsche Gesangverein unter der neuen Leitung von Siegfried Ochs in recht gedeihlicher Weise weiter entwickelt, zeigte ein Konzert, das Brahms' „Deutsches Requiem" und von Mozart ausser dem Ave verum ein diesem holden Tonstück stimmungsverwandtes „Laudate dominum" aus der zweiten Vesper brachte. Solisten waren A. van Eweyk und Frau Bellwidt von hier. In einem Museumskonzert, dessen vokale Genüsse Frau Fleischer-Edel spendete, wurden auch die symphonischen Dichtungen „Klage der Nausikaa" und „Heimkehr" von E. Boehe gespielt, denen man aber fast noch kühler begegnete als den bisher hier bekannten Abschnitten des Odysseus-Zyklus. — Das Böhmische Streichquartett zeigte sich bei seiner jüngsten Einkehr auch den Aufgaben, die Brahms stellt (in op. 51, No. 1), in hervorragender Weise gewachsen.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Die Direktion der philharmonischen Konzerte hat Glück: in dem Augenblick, in dem die Absage des Frl. Bosetti sie in Verlegenheit zu setzen drohte, landete Ernestine Rapp-Schumann-Heink auf deutschem Boden und schnell liess die berühmte Altistin, deren Ruhm bei uns einst leuchtend aufging, sich bereit finden, für Frl. Bosetti einzuspringen. Natürlich waren unter diesen veränderten Bedingungen Probe wie Konzert total ausverkauft, und die Künstlerin, die mit gereifter Technik, mit eminentem musikalischen Geschmack und prachtvoll blühendem Ton sang, machte alle Bedenken zunichte, dass etwa das Dollarland ihr psychisch oder physisch geschadet haben könnte. Fiedler, unermüdlich in seiner Strauss-Propaganda, brachte in diesem Konzert wieder einmal den „Zarathustra"; zum Entsetzen des unmusikalischen Teiles des Publikums, das gerade diesmal der Solistin wegen anders gemischt war, als sonst wohl. Mit einem grossen Orchesterkonzert vor geladenen Gästen führte sich Walter Armbrust, der Sohn des hier unvergessenen Organisten und Musikschriftstellers C. Armbrust, in seiner Vaterstadt als Dirigent ein. Der junge Mann, dem es an innerer Abklärung und an Reife im Technischen noch mangelt, machte an der Spitze des Neuen Hamburger Orchesters seine Sache gleichwohl so gut, dass man ihm eine erfolgreiche Dirigentenlaufbahn voraussagen darf; vorausgesetzt, dass er in eine arbeitsreiche Position gelangt, die ihm Gelegenheit gibt, das Handwerk des Kapellmeisters beherrschen zu lernen. — Die Brüsseler Kammermusiker scheinen sich nun endlich hier auch in weiten Kreisen durchgesetzt zu haben, denn bei ihrem letzten Konzert, das sich wiederum der Mitwirkung des Herrn Ammermann zu erfreuen hatte, sahen sie sich einem vollen Saale gegenüber. — Eine junge Hamburger Sängerin und Gesangslehrerin, Annie Bookholtz, debütierte vor der Öffentlichkeit ihrer Heimatstadt mit einem Liederabend, dessen Programm der Initiative und dem Musiksinn der jungen Dame alle Ehre machte. Lieder von Mahler und Schillings hört man bei uns nicht alle Tage. Auch als Sängerin schnitt Frl. Bookholtz, die über ein sehr hübsches, sympathisches Material verfügt, im Vortrage freilich reichlich objektiv bleibt, recht gut ab. Denn Mängel ihrer Intonation darf man in der Hauptsache hoffentlich auf die Befangenheit eines Debüts schieben. Der Weimarer Solocellist E. Rosé

spielte auf einem tonlosen Violoncello — das Instrument des Künstlers hatte auf der Reise hierher Havarie — einige nichtssagende Kleinigkeiten, die teils wirklich von Godard waren, teils von ihm hätten sein können, und als fleissiger, schmiegsamer Begleiter sass den ganzen Abend Herr Birgfeld am Flügel. Heinrich Chevalley

HANNOVER: In unserem Konzertleben wurde des Mozartjubiläums lediglich durch ein geistliches Konzert der „Musikakademie" gedacht. Das aus Chören und Solovorträgen zusammengesetzte Programm — Solisten: Klara Erler und Anton Hekking — nahmen unter der Leitung von Josef Frischen einen im ganzen recht befriedigenden Verlauf. — Berechtigtes Aufsehen erregte das erste öffentliche Konzert unseres „Männergesangvereins", unter seinem neuen Dirigenten Frischen, wegen der durch riesige Schneid und wahrhaft begeisternden Schwung ausgezeichneten Chorleistungen. — Im sechsten Abonnementskonzert brachte die Königl. Kapelle unter Doebbers Leitung die Symphonie „Aus der neuen Welt" von Dvořák (Novität) und Bizet's „Roma-Suite" vorzüglich zu Gehör; Eugen d'Albert glänzte als Beethovenspieler in dem G-dur Klavierkonzert. L. Wuthmann

HEIDELBERG: Der Ton liegt auf drei Konzerten des Bachvereins. Das erste war der französischen Musik geweiht; man hörte Berlioz' „Harold en Italie", Charpentier's „Napoli", den hier neuen „Apprenti Sorcier" von Dukas und Lieder verschiedener Art, interpretiert durch die charaktervolle Kunst von Nina Faliero-Dalcroze. Das zweite Konzert war ein Mozartabend und brachte vokale wie instrumentale Kompositionen des Meisters; besonderen Anklang fand eine von Wolfrum aus den „Deutschen" und Menuetten zusammengestellte Tanzsuite. Das bisherige Hauptereignis dieser Konzerte aber bildete die vom Komponisten selber geleitete Aufführung der Regerschen Sinfonietta, die eine warme, ja enthusiastische Aufnahme bei einem allerdings in vieler Hinsicht wohl vorbereiteten Publikum fand. Auch die übrigen angesetzten Regerschen Kompositionen, Lieder und Orgelsachen, wurden beifällig vernommen. Den Abschluss des Abends, der das Orchester auf seiner Höhe zeigte, bildete Liszts „Hunnenschlacht". Von den übrigen Konzerten sind erwähnenswert ein Beethovenabend Lamonds, ein solcher, im Auftrag des Bachvereins gegebener, Edouard Risiers und einige Mozartkonzerte, darunter eine der Seeligschen Kammermusiken und ein Abend des städtischen Orchesters. Hermann Voss

KASSEL: Die hochgeschätzten Konzerte der Königl. Kapelle unter Dr. Beier brachten eine neue symphonische Dichtung „Liguria" von Reinhold Hermann, ein Werk, das in fünf Bildern: „Das weite Meer", „In den Bergen", „Schirokkonacht", „Tanz der Leuchtkäfer" und „Beim Kirchfest" in Melodik, Harmonik und Tonmalerei viel Interessantes und Schönes birgt und eine freundliche Aufnahme fand, ebenso wie eine neue dramatische Szene desselben Komponisten „Liliths Gesang", die von Frau Herzog trefflich gesungen wurde. Zugvoll und gediegen erwies sich F. Mayerhoffs h-moll-Symphonie. Der dem Andenken Mozarts gewidmete Abend bot als Hauptnummer die Jupiter-Symphonie, die ausgezeichnet vorgetragene Serenade in c-moll für acht Blasinstrumente und das A-dur-Violinkonzert (Petschnikoff). Mendelssohns Violinkonzert und die Coriolanouvertüre beschlossen das Programm. Aus den Kammermusiken der Herren Hoppen, Gählert, Keller und Monhaupt seien als besonders hohe Genüsse hervorgehoben B-dur-Quartett und Klarinettensonate in Es von Brahms, die Herr Lohmann (Klarinette) und Dr. Zulauf sehr schön zur Geltung brachten. Der Mozart-Abend der Künstler bot das Quintett für Klavier und Blasinstrumente in Es, das C-dur-Quartett und das Trio für Klavier, Klarinette und Viola, alles in exquisiter Ausführung. — Der Oratorienverein unter Hallwachs feierte würdig Mozarts Geburtstag mit einer wohlgelungenen Aufführung der c-moll-Messe. Die Solisten Frau Ettinger, Frl. Leyd-

hecker, Georg Walter aus Düsseldorf und Opernsänger Kase von hier leisteten Gutes, zum Teil Vorzügliches. — Neue Lorbeeren erntete die Meininger Hofkapelle mit der Eroica, der Leonoren-Ouvertüre, Wagners Faustsymphonie und dem Hexenlied (unter Mitwirkung Meister Wüllners). — Einen genussreichen Abend gewährte ein Konzert der tüchtigen Geigerinnen Frl. Fercbland und Frl. Fürst mit Duetten (resp. Trios) von Bach, Mozart, Spohr, Sinding und Juon. Dr. Brede

KÖLN: Im achten Gürzenich-Konzert erzielte in Uraufführung das neue umfangreiche Mysterium „Totentanz" von Felix Woyrsch grossen Erfolg, der den aus Altona hier anwesenden Autor oftmals auf das Podium berief. Im Stile Holbeins hat Woyrsch als Textdichter von poetisch tiefem Empfinden und schöner Sprache eine Gruppe von dem Menschenleben entnommenen Bildern aneinandergereiht: nach Voraufgang eines den Zug des Todes schildernden Chores bringt das erste Bild den beim Andrängen der Feinde gemeinsam mit seiner Lieblingssklavin Myrrha sich vom schwelgerischen Gelage in die selbstentzündeten Flammen seines Palastes stürzenden König Sardanapal. Es folgt eine buntbewegte Szene aus dem Landsknechtleben mit dem Tode eines früh von der liebenden Mutter geschiedenen jugendlichen Kämpen. Im dritten Bilde entführt der Sensenmann ein krankes Kind aus der Mutter Arm. Das vierte zeigt den mit seiner Geige alle Herzen bezwingenden Spielmann Friedel, wie er die Leiter zu Liebchens Fenster emporgeklommen ist und vom neidischen Allzerstörer in die Tiefe geschleudert wird. Schliesslich reisst der Tod einen gelehrten Greis vom halbvollendeten grossen Werke, das ihm die Unsterblichkeit erringen sollte, erbarmungslos hinweg. In Verklärungsgesängen und Halleluja tönt das Ganze aus. Exotische Tänze, Schlachtengetümmel und die Einflechtung mancherlei andern Beiwerks in Personen und Handlungsmomenten liessen den von seinem Passionsoratorium rühmlich bekannten Tonsetzer seine vielseitige musikalische Illustrierungskunst im günstigsten Lichte zeigen. Prächtig gesetzte Chöre, interessant behandelte Solopartieen und eine den gemässigt Modernen kennzeichnende, wohllautreiche Orchestersprache bewähren den über anmutendes melodisches Element leicht und doch auch zeitweilig bewusst sparsam verfügenden Tonsetzer auf der vollen Höhe seiner hochstrebenden Schaffenskraft. Einzelnes ist wohl etwas zu breit gediehen — gemäss der textlichen Anlage — aber die Momente, wo die Art der Erfindung oder Ausgestaltung das fühlbar macht, sind doch schnell vorübergehende. Fritz Steinbachs glänzende Dirigentenkunst schuf in Orchester und Chören eine wundervolle Aufführung. Als Solisten traten Clothilde Wenger, H. Weil, Carl Perron und Ludwig Hess in bekannt trefflicher Weise für ihre schöne Aufgabe ein.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Zu Weihnachten brachte der Musikverein in der Frauenkirche eine — teilweise gelungene — Aufführung des Weihnachts-Oratoriums von Bach. Aus dem nach Neujahr wieder aufblühenden Konzertleben nennen wir: Dohnanyi's Konzert, die „Brüsseler" (die das sehr interessierende Debussysche Quartett brachten); dann das Auftreten des norwegischen talentvollen Klavierspielers Karl Niessen und noch mehr das mit Jubel aufgenommene grosse Konzert der Schweden: Stenhammar, Aulin, Alfvin mit den Gesangskünstlern Forsell und Frl. Svärdström zusammen. — Mozart wurde mehrfach gehuldigt, namentlich im Cäcilienverein (c-moll Messe und Bruchstücke aus der von unserer Oper ganz vergessenen Zauberflöte) und in den Palaiskonzerten von Joachim Andersen mit sehr stilvollem Programm. — Der plötzliche Tod unseres alten Königs wird einen plötzlichen Stillstand des eben sehr blühenden Konzertlebens mit sich bringen. William Behrend

LEIPZIG: Gerade am 27. Januar, am 150. Geburtstage Mozarts, gab es hier ausser der Don Juanvorstellung im Theater noch eine vom Riedel-Verein (Dr. Georg Göhler)

veranstaltete Thomaskirchen-Aufführung der „c-moll Messe", die unter solistischer Mitwirkung der Damen Rückbeil-Hiller und Leydhecker und der Herren Ankenbrank und Lehnert würdevoll schön gelang, und die vierte Gewandhauskammermusik, bei der unter Hinzuziehung des trefflichen Pianisten Ernst von Dohnányi und einiger Gewandhausbläser das dreistimmige Streicherdivertimento in Es-dur, das Klavierquartett in g-moll und das entzückende Es-dur Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott sehr ansprechend wiedergegeben wurden, und so blieb denn weder Zeit noch Interesse für ein auf den gleichen Abend anberaumtes Konzert der mit Hertha Dehmlow debütierenden Brüder Ignatz und Wladyslaw Waghalter übrig. Zum künstlerischen Höhepunkt der hiesigen Mozart-Feier wurde der fünfte Kammermusik-Abend der Böhmen, der prächtig mit dem C-dur Streichquintett anhub und nach abermaliger Vorführung des g-moll Klavierquartettes (am Flügel Fritz von Bose) in eine ganz wunderbar schöne Reproduktion des A-dur Klarinettenquintettes ausmündete, bei der die Hörenden besonders durch das ganz herrliche Klarinettenspiel von Oskar Schubert wie „in eine bessre Welt entrückt" wurden. Eine von den hiesigen Ortsgruppen der internationalen Mozartgemeinde und der internationalen Musikgesellschaft veranstaltete Feier, bei der als einzige ernst-künstlerische Leistungen einige Liedervorträge von Anna Hartung wirkten, gipfelte in einer sehr wohlgelungenen kostümierten Vorführung des Mozartschen musikalischen Sextettspasses „Die Dorfmusikanten" durch Herren des Gewandhausorchesters und machte also gleichsam ausnahmsweise auch das Apollo-Fest dieser Mozarttage mit einem Satyrspiel ausklingen. Das gutgelingende 15. Gewandhauskonzert brachte zwischen Schumanns Genoveva-Ouvertüre, Händels g-moll Streicherkonzert und Beethovens c-moll Symphonie Klaviervorträge von Ernst von Dohnányi, der mit Schumanns a-moll Konzert und den Händel-Variationen von Brahms volle, edelgeartete Meisterschaft bekunden und grossen Erfolg erzielen konnte. Im 16. Gewandhauskonzert gab es als von Arthur Nikisch vorzüglich einstudierte Novitäten die erfindungsmagere aber raffiniert zugerichtete Phantasie-Ouvertüre „Hamlet" von Tschaikowsky und die von Weingartner für volles Streichorchester eingerichtete grosse Quartettfuge op. 133 von Beethoven, dazu aber erklangen nach Mendelssohns A-dur Symphonie noch Liedervorträge von Maikki Järnefelt, die trotz ungenügender Schulung des Organs mit der Fülligkeit ihrer Töne und mit dem Temperament ihres Vortrages besonders als Interpretin finischer Gesänge von Järnefelt, Merikanto und Sibelius sehr freundlich anmuten konnte. Das achte Philharmonische Konzert, das Hans Winderstein mit tüchtigen Interpretationen des Lisztschen „Tasso" und der Berliozschen „Cellini-Ouvertüre" umrahmte, vermittelte die Bekanntschaft mit Joan Manén, der in Lalo's „Symphonie espagnole" und Palloffen's „Introduction, Adagio und Variationen" durch Süsse des Tones und phänomenale Technik bestricken konnte. Der akademische Gesangverein „Arion" (Leitung Paul Klengel) exzellierte in seinem unter Mitwirkung von Carl Scheidemantel veranstalteten Winterkonzert mit der klangschönen Vorführung von „drei schottischen Volksliedern", gesetzt von A. von Othegraven, Hegar's „Die Blütenfee", „drei Madrigalen nach Hasler und Morley", gesetzt von Max Reger, und von Fritz Neffs kraftvollem „Ein schön deutsch Reiterlied" und brachte daneben auch Hugo Kauns stellenweise wohlgelungenen „Normannen-Abschied" zur Erstaufführung. Von einer Aufführung der „Schöpfung" durch die Leipziger Singakademie kann ich ebensowenig berichten, wie von den Taten des Leipziger Männerchores, da diese beiden von Gustav Wohlgemuth geleiteten Vereine durch Nichtübersendung von Konzertkarten wohl zu verstehen geben wollten, dass ihre Leistungen über — oder vielleicht auch unter — meiner Kritik stehen. Ludwig Wüllner wusste mit der gesprochenen Erzählung von der „schönen Magelone" und mit andeutendem Gesangsvortrage der Brahmsschen

Magelone-Romanzen zu interessieren, Elisabeth Houben machte bedauern, dass ihre sympathische Stimme noch der vollen Ausbildung ermangelt, und ähnlich stand es mit Tilly Erlenmeyer, die ihren Alt allerdings schon temperamentvoller zu verwenden versteht, während Emmy Oelschlegel schleunigst an den häuslichen Herd zurückkehren sollte, Aïno Ackté aber mit ihren etwas seelenlosen aber stimmlich ungemein sieghaften Konzertsängen das Verlangen nach einem Theaterbegegnen mit ihr wachrufen konnte. Der talentvolle aber noch nicht fertige Geiger Karl Klein begegnete freundlichem Interesse, und schliesslich wurde Emil Sauer — nicht als liebenswürdiger Bagatellen-Komponist und auch nicht als etwas lärmender Virtuose — wohl aber als ausserordentlich feinsinniger Meisterspieler (Schubert-Tausig, Schumann, Chopin, Brahms) an seinem ersten Klavierabend mit so stürmischer Begeisterung aufgenommen, dass er noch einen zweiten Abend ansetzen musste. Arthur Smolian

MAGDEBURG: Zu berichten ist von einem Konzert im „Kaufmännischen Verein"; es brachte die Es-dur Symphonie von Mozart und als erfolgreiche Solisten Maria Philippi (Basel) mit der Arie aus „Samson und Dalila" und Liedern von Brahms und Reimann sowie Artur Schnabel mit dem d-moll Klavierkonzert von Mozart und dem Karneval von Schumann. Im Programm des fünften Symphoniekonzerts des Stadttheaters standen Beethovens „Erste" und die Orchestervariationen von G. Schumann. Als Solisten wirkten Katharina Goodson mit, eine Pianistin von hochentwickelter Technik aber wenig Wärme des Gefühls, und Rudolf Moest aus Hannover. Die zweite Hälfte des Monats Januar stand in den anderen Konzertsälen auch im Zeichen des Hundertundfünfzigjährigen, Mozarts, der, um ein Wort Jean Pauls auf ihn anzuwenden, wie die Jugend des Geistes, ewig sein wird. Max Hasse

MANCHESTER: In den Hallé-Konzerten unter Hans Richter kamen die Symphonieen in Es von Bruckner, in D von Brahms, No. 8 von Beethoven und die unvermeidliche pathetische von Tschaikowsky zu ausgezeichneter Aufführung. Als Neuheit hörten wir Elgar's Introduction und Allegro für Streicher allein, mit Solo-Streichquartett, ein Werk, das trotz sorgfältig vorbereiteter da capo-Wiedergabe und trotz der virtuosen Ausführung keinen wirklichen Erfolg hatte. Ich hörte es kurz vorher unter Elgar selbst, hatte es studiert, und fand, dass das etwas prätentiöse Werk durch Wiederhören kaum gewann. Kreisler spielte das Mendelssohnsche und das A-dur Konzert von Mozart, und Lady Hallé trotz ihrer 65 Jahre herrlich das Beethovensche. Kreisler gab auch ein eigenes Konzert mit ausserordentlichem Erfolg. Ed. Sachs

MANNHEIM: Die Konzerte stehen jetzt fast ausnahmslos im Zeichen Mozarts. Das Quartett Schuster feierte den 150. Gedenktag durch Kammermusik (Klarinettentrio und -Quintett), der Lehrergesangverein durch Chöre, darunter auch das „Ave verum" und Lieder für eine Singstimme; der Musikverein brachte unter Kählers Leitung das Requiem zu einer trefflichen Wiedergabe, der Philharmonische Verein spielte die g-moll-Symphonie und begleitete das Violinkonzert in A-dur, das Petschnikoff, sowie die Symphonie concertante für Violine und Viola, die Lilli Petschnikoff und ihr Gatte vollendet zusammen spielten. Clara Erler erwies sich in Liedern und einer Arie aus „Idomeneo" als ausgezeichnete Mozartsängerin. In der letzten Akademie spielte d'Albert, dann dirigierte er seine schwungvolle Improvisator-Ouvertüre und einige bedeutsame Gesänge mit Orchester, die seine Gattin zum Vortrag brachte.
K. Eschmann

NEW YORK: Während unsere Oper das Mozartjubiläum nur mit einem Werke feierte, gibt es keinen Orchester- oder Kammermusikverein hier zu Lande, der nicht etwas zur Feier beigetragen hat. Sam Franko verspricht als „Novität" Mozarts „Dorfmusikanten", in denen, wie er annimmt, der grosse Meister und Humorist gewissermassen

uns quasi prophetisch die neuesten deutschen und französischen Musiker, mit ihren ausgesuchten Dissonanzen, ungelenken Modulationen und sorgfältig beabsichtigten Fehlern, persifliert. Die Philharmoniker begnügten sich mit einem von Reisenauer gespielten Mozartkonzert, in einem dritten von Wassili Safonoff dirigierten Konzert. Der berühmte Russe besucht uns zum dritten Mal, und ist hier so beliebt geworden, dass ausser den zwei Konzert-Paaren, die er dirigieren sollte, ein Extrakonzert gegeben wurde. Es hatte ein Tschaikowsky-Programm, mit der Pathetique, und erregte Aufsehen, wie keine Orchesteraufführung seit Seidl's Tod. Es steckt eine elementare vulkanische Kraft in diesem Manne, die hier sehr imponiert. Wenn die Philharmoniker einmal ihren Gastdirigenten-Plan aufgeben, dann wird ohne Zweifel Safonoff die Stelle des permanenten Dirigenten erhalten — wenn er sie wünscht. Er verzichtete übrigens wieder gänzlich auf die Hilfe eines Taktstockes, und zwar mit wundervollem Erfolg. Allerdings hat er erstaunlich „sprechende" Hände; man könnte bei ihm von Handfertigkeit, wie bei bei einem Klaviervirtuosen von Fingerfertigkeit, reden. Dass wir keinen Mangel an Orchestermusik haben, geht daraus hervor, dass in der letzten Woche innerhalb vier Tagen (11.—14. Jan.) das Bostoner Orchester dreimal hier spielte, die Philharmoniker zweimal, und das New York Symphonie-Orchester einmal, bei welcher Gelegenheit Weingartner wieder einen durchschlagenden Erfolg hatte; mehr aber mit Berlioz' „Phantastischer" als mit der ersten Schumannschen Symphonie. Henry T. Finck

PARIS: Zu Ehren des hundertfünfzigsten Geburtstages Mozarts veranstaltete Colonne in seinem Sonntagskonzert des 28. eine Art Mozartfeier, die leider von geringer Pietät und noch geringerem Verständnis zeugte. Die Jupitersymphonie war ungenügend vorbereitet, was namentlich im fugierten Finale peinlich hervortrat. Ein wenig bekanntes Andante für Flöte und Harfe erwies sich als unbedeutendes Gelegenheitswerk, die von Lola Rally (Berlin) mit guter Schule, aber schwacher Stimme vorgetragene Koloraturarie des „Pastor Fido" als schwache Jugendarbeit. Drei Fragmente der Zauberflöte wurden in folgender seltsamer Ordnung vorgeführt: Bildnis-Arie, Introduktion, Ouvertüre. Der Tenor Plamondon ging an, aber die drei Damen der Nacht weniger. So blieb nur das von Firmin Touche mit kleinem Ton, aber mit hübscher Nüancierung vorgetragene Geigenkonzert in Es-dur als vollgültige Festnummer übrig. Bei Chevillard und in den beiden Opernhäusern wurde Mozart gar nicht gefeiert, aber dafür hatte Le Rey den bizarren Einfall, nahezu den ganzen Figaro in Konzertform zu geben. Die gleiche Sängerin sang dabei die Gräfin und den Pagen. Man kann sich denken, welche Wahrheit des Ausdrucks da zustande kam! — Das wichtigste Konzertereignis der letzten Wochen waren die beiden englischen Konzerte im Châtelet. Dreihundert Chorsänger von Leeds hatten sich mit dem Londoner Symphonie-Orchester und mit fünf Solisten verbunden, um die „entente cordiale" vom politischen aufs musikalische Gebiet zu übertragen. Deutschland war übrigens von dem schönen Verbrüderungsfest auch nicht ganz abwesend, denn es lieferte die erfolgreichsten Nummern des Programms. Nachdem die Damen und Herren von Leeds mit einer Höflichkeit ohnegleichen und einem rührenden guten Willen die Marseillaise französisch gesungen hatten, spielte das Orchester Saint-Saëns' „Phaëton", der von dem zahlreichen Publikum sehr gut aufgenommen wurde. Dann folgten moderne englische Werke von Parry, Sullivan, Mackenzie und Cowen, von denen nur ein zierlicher Nymphentanz Sullivan's fesselte. Erst mit dem geist- und lebensvollen „Don Juan" von Richard Strauss, den der Franzose Messager flott dirigierte, wurde aber die Stimmung wärmer. Wagners Meistersingervorspiel erregte den üblichen Beifall. In wahre Begeisterung geriet aber das Publikum erst bei der an den kühnsten polyphonen Verwicklungen reichen Motette von Bach „Singet dem Herrn ein neues Lied". Eine machtvolle und bis ins einzelne genaue Chorleistung ist eben in Paris vollkommen un-

möglich und unerhört. Alle Versuche, einen grossen und nach allen Richtungen zuverlässigen gemischten Chor hier zu gründen, sind gescheitert. Auch das arbeiterfreundliche Unternehmen Victor Charpentier's, das noch im Herbst ein letztes Konzert gab, scheint aufgegeben zu sein. Erkältend wirkte dann wieder das Andante und das Finale aus einer irischen Symphonie von Stanford, der als Dirigent des Orchesters mit herübergekommen war, und zum Schluss erbrauste mit siegender Macht der Schlusschor aus Händels „Israel in Ägypten". Noch besser, als das erste, war das zweite Konzert besucht, weil die neunte Symphonie Beethovens auf dem Programm stand, deren Chorpartieen hier noch nie so grossartig zur Geltung gekommen sind. Auch das Sanctus aus Bachs h-moll Messe wirkte niederschmetternd, und sogar drei Sätze aus einem sich vor allen berühmten Mustern verneigenden Requiem von Stanford zogen einigen Nutzen von der prachtvollen Chorleistung. Etwas höher stand immerhin unter den modernen Sachen ein Chorstück aus Elgar's „König Olaf", aber im ganzen hat die zeitgenössische englische Komposition in diesen zwei Konzerten keinen bleibenden Eindruck hinterlassen. Alle diese Herren haben offenbar in Berlin oder in Leipzig die besten Konservatoriumsnoten davongetragen, aber sie sind ihr Leben lang gute Schüler geblieben, die selbst die Klassiker nur durch die Brille Mendelssohns zu betrachten wagen. Auch als Dirigent der Neunten begnügte sich Stanford mit einer gewissenhaften Korrektheit, bei der nur das Scherzo zu seinem Rechte kam. Zwischen beiden Orchesterveranstaltungen gaben die Solisten Rose Ettinger, Coates, Francis Braun unter der Führung von Marie Brema einen Liederabend im Saal Erard, der besser besucht zu werden verdiente. Den Schluss bildete die einzige englische Komposition, die wirklich gefiel in diesen drei Tagen, nämlich ein altes zweistimmiges Volkslied „The Keys of Heaven". Frau Brema und Francis Braun mussten es wiederholen. Zwei Tage später bildete Frau Brema auch den grössten Anziehungspunkt bei der achten Jahresfeier von Zola's „J'accuse" im Nouveau-Théâtre. Sie trug die Verwünschung des Krieges aus Zola-Bruneau's „Attaque du Moulin" ebenso kräftig vor, wie einst die Delna. — Nach den gewaltigen englischen Chorleistungen führte uns die „Société J. S. Bach" wieder zur Pariser Bescheidenheit zurück. Der von Gustave Bret geleitete kleine Chor hat sich im zweiten Jahre seines Bestehens leider weder vermehrt noch verbessert. Das Passagenwerk war sehr verschwommen in der Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland". Was diesem Konzert aber grossen Erfolg einbrachte, war die Mitwirkung des deutschen Tenoristen Georg Walter, der den Bachschen Stil ausgezeichnet beherrscht. — Die moderne französische Komposition ist zwar für die grosse Konzertmusik auch ziemlich unfruchtbar, steht aber doch weit über der englischen. Nachdem sowohl Colonne als Chevillard, der erstere sogar zweimal, ihr ganzes Programm mit Berlioz' „Damnation de Faust" gefüllt hatten, brachten sie am gleichen Sonntag erfreuliche Novitäten. Bei Colonne war es eine nicht sehr streng gefügte, aber doch ihrem Namen Ehre machende dreisätzige Symphonie des jungen Rumänen Georg Enesco, der sich am Pariser Konservatorium sowohl als Geiger, als Pianist, wie als Komponist hat ausbilden lassen. Als Komponist huldigte er anfangs einem extravaganten Programmusikstil, den er nun überwunden zu haben scheint. Bei Chevillard war es der bereits vorteilhaft bekannte Komponist A. Coquard, einer der wenigen wirklichen Schüler César Francks, dessen kleine Orchestersuite „En Norvège" sehr beifällig aufgenommen wurde. Am Nordkap sucht die Sonne in Form einer Trompete durch den Orchesternebel zu dringen. Dieser Gedanke hat Coquard das Schema zu einem ziemlich originellen Schlusssatz geliefert. Weniger günstig wurde im gleichen Konzert die wahrhaft norwegische Musik in der Form eines Geigenkonzertes von Sinding aufgenommen, obwohl es Johannes Wolff vorzüglich vortrug. — Die Kammermusik erfreut sich immer steigender Beliebtheit.

In den Soirées d'Art vollendete das ausgezeichnete Streichquartett Capet den Zyklus der Beethovenschen Quartette, und zum Lohne der Mühe wurde ihm eine ungewöhnliche offizielle Vergünstigung zuteil. Die Kunstdirektion öffnete ihm für zwei Konzerte die sonst nur der alten Société des Concerts zugänglichen Hallen des Konservatoriumssaales. Es wird dort einem grösseren Publikum die fünf letzten Quartette und die grosse Fuge vorführen. — In der Société Philharmonique kamen im Konzert des 16. Januar nur zwei Künstler zum Wort, aber da es der Geiger Kreisler und der Pianist Mark Hambourg waren, so wurde gerade dieses Konzert besonders stark besucht und der Beifallssturm entsprach diesem Zudrang. — Das Rotterdamer Trio (Verhey-Wolff-Mossel) zeichnete sich im folgenden Konzert im letzten Trio Beethovens aus, und die für den tragischen Ausdruck sehr begabte Frau Boyé-Jensen sang die düstersten Lieder von Schubert, Schumann und Brahms. — Als Londoner „New-Trio" präsentierten sich am 18. Januar im Saale Pleyel sehr günstig drei deutsche Künstler: Epstein, Zimmermann und Ludwig im ersten Trio von Brahms und im B-dur Trio Schuberts. Der Bassbariton Theo Lierhammer steuerte Lieder von Schubert, Schumann und Brahms bei, die fast noch mehr gefielen, als die Triomusik, namentlich das niederdeutsche Lied im Volkston von Brahms. — Unter den unglaublich zahlreichen Klaviervirtuosen stand diesmal Josef Hofmann obenan. Er wurde zweimal bei Colonne mit Beifall überschüttet, wo er Beethovens G-dur Konzert und Saint-Saëns' c-moll Konzert mit überlegener Kraft und daneben auch mit einem wunderbaren, weittragenden Piano vortrug, und gab bei Erard drei eigene Konzerte, wo er namentlich in den schwierigsten Werken von Chopin (h-moll Sonate) und Liszt (Les Funérailles, Don-Juan-Phantasie) glänzte.

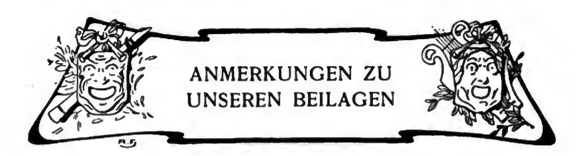
Felix Vogt

STUTTGART: Max Regers interessante „Sinfonietta" wurde von Pohlig im sechsten Abonnementskonzert meisterhaft dirigiert; die Aufnahme war ruhiger als anderswo. Das siebente Konzert brachte Beethovens Pastorale und A-dur Symphonie in genial geleiteter Ausführung. Die Symphonie- und Kammermusikabende Rückbeils in Cannstatt werden erfolgreich fortgesetzt. Im Volkskonzert führte Nagel (Esslingen) Mozarts Requiem auf: die vierte Wiedergabe innerhalb 114 Jahren. Alle Achtung vor unserem Mozartkultus! Dass Mozarts Volkstümlichkeit fraglich ist, bewies der mässige Besuch des billigen Ausnahmekonzertes, das Wendlings Streichquartett gab. In einem Kammermusikabend machte Wendling mit Wolfs d-moll Quartett, einem Werk von grosser sachlicher und persönlicher Bedeutung, bekannt. Aus der Flut vieler anderer Konzerte lässt die Erinnerung Frau Gmeiners Liederabend und Risiers Beethovensonaten auftauchen.

Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Wir erfreuten uns eines zweiten Sonatenabends von Stavenhagen und Berber, eines Konzerts des Künstlerpaars Stavenhagen, einer Mozartfeier des Krasseltquartetts mit Fräulein Ucko. Direktor Degner beging würdig den Todestag der Grossherzogin mit Vorträgen auf der von ihr gestifteten Orgel und brachte uns die interessanten Variationen über „Wer nur den lieben Gott" von G. Schumann, dessen Variationen für zwei Klaviere (G. und C. Schumann) wir schon in einem Konzerte des Fräulein Mardersteig genossen hatten. Mit Vergnügen hörten wir A. Friedenthal und die gut und empfunden singende C. Schattka, einen Wagnerabend von Briesemeister und Dillmann, und im dritten Theaterkonzert von R. Burmeister vorzüglich gespielt Chopin's f-moll Konzert und den Mephistowalzer. Prof. Bachmann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Brünn, Chicago, Essen, Genf, London, Petersburg, Posen (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den beiden Männern, deren Porträts unsere Beilagen eröffnen, ist das gemeinsam, dass sie zu den Lehrern Beethovens gehören:

Christian Gottlob Neefe (1748—1798), über dessen Stellung in der Geschichte des Melodrams die Fortsetzung der Istelschen Arbeit Aufschluss gibt, unterrichtete von 1782 ab Beethoven in Bonn;

Johann Georg Albrechtsberger (geb. 3. Februar 1736), der geschätzte Theoretiker und Komponist, erteilte Beethoven 1794 Unterricht im Kontrapunkt. Unserem Porträt Albrechtsbergers liegt der Stich von C. F. Riedel, Leipzig 1803, zugrunde.

Zur Erinnerung an **Joseph Weigl** († 3. Febr. 1846) bringen wir sein Bild nach einem alten Stich von Wachsmann. Von seinen über 30 Opern erfreute sich die „Schweizerfamilie" lange Zeit hindurch ungemeiner Popularität und grosser Verbreitung.

Dem Andenken eines der verdientesten Klavierpädagogen unserer Zeit, **Louis Köhler** († 15. Februar 1886), ist das nächste Blatt gewidmet. Köhler, der Erbe Karl Czerny's, veröffentlichte neben seinen Studien- und Etüdenwerken auch Kammermusiken, drei Opern u. a. Auch war er fleissiger Mitarbeiter verschiedener Fachzeitschriften. Es folgt das Bild von

Léo Delibes (geb. 21. Februar 1836); von seinen Opern und Balleten, in denen sich sein Talent für feine graziöse Musik aufs glücklichste bekundet, sind zu nennen „La source", „Coppélia", „Sylvia", die reizende komische Oper „Le roi l'a dit", „Jean de Nivelle", „Lakmé", die zum Teil auch in Deutschland bekannt geworden sind. Den Beschluss bilde das Portrait eines geschätzten zeitgenössischen deutschen Tonsetzers:

August Bungert, der am 14. März seinen 60. Geburtstag begeht. Von seinen Kompositionen sind zu nennen sein preisgekröntes Klavierquartett op. 18, Lieder, Männerquartette, eine symphonische Dichturg „Auf der Wartburg", die komische Oper „Die Studenten von Salamanca", und die musikalisch-dramatische Tetralogie „Homerische Welt" („Kirke", „Nausikaa", Odysseus' Heimkehr", „Odysseus' Tod").



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE



V. 11





JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER
* 3. Februar 1736

V. 11

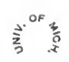


JOSEPH WEIGL
† 3. Februar 1846



V. 11





LOUIS KÖHLER
† 16. Februar 1886



V. 11



LÉO DELIBES
★ 21. Februar 1836
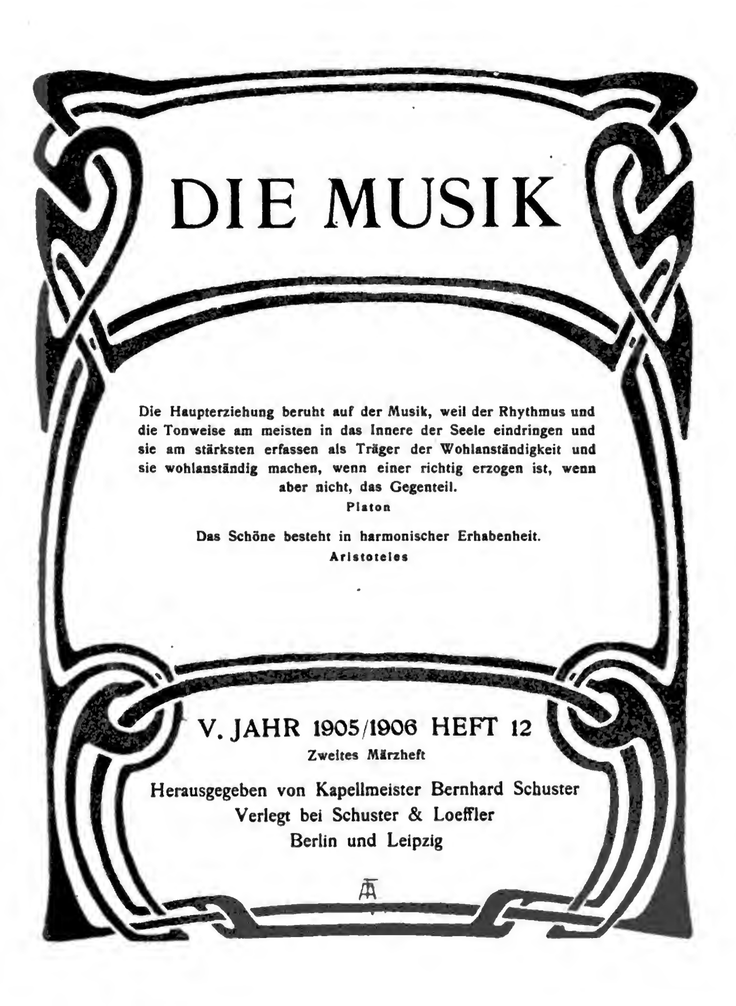


V. 11





V 11

AUGUST BUNGERT
* 14. März 1846



DIE MUSIK

Die Haupterziehung beruht auf der Musik, weil der Rhythmus und die Tonweise am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten erfassen als Träger der Wohlanständigkeit und sie wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen ist, wenn aber nicht, das Gegenteil.

Platon

Das Schöne besteht in harmonischer Erhabenheit.

Aristoteles

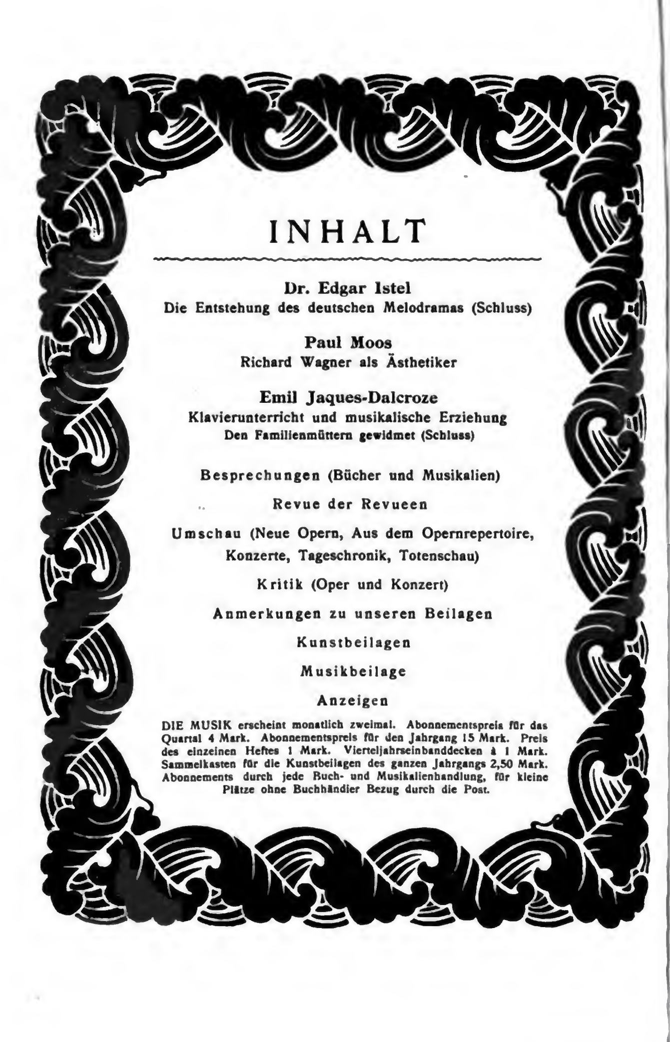
V. JAHR 1905/1906 HEFT 12

Zweites Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE ENTSTEHUNG DES DEUTSCHEN MELODRAMAS

von Dr. Edgar Istel-München

Schluss

IX



Auch Joh. Friedrich Reichardt[1]) (1752—1814), der bedeutende Liederkomponist, fühlte nach Bendas und Neefes Vorgang das Bedürfnis, sich auf dem neuerschlossenen Gebiet zu betätigen. Sein erstes derartiges Werk erschien 1779 im Schwickertschen Verlag zu Leipzig unter dem Titel: „Ino, ein musikalisches Drama von Brandes mit Musik von Johann Friedrich Reichardt, königlich preussischer Kapellmeister.“ Brandes erzählt über die Entstehungsgeschichte folgendes:[2])

„Während meines damaligen Aufenthaltes in Dresden schrieb ich das Melodram ‚Ino‘, wozu der Königl. Preuss. Kapellmeister Reichardt in Berlin die Musik komponierte. Es wurde nach und nach auf verschiedenen Theatern nicht ohne Beifall gegeben, machte aber bei weitem nicht so viel Glück als ‚Ariadne‘ ... Als Kunstrichter war Kirnberger[3]) mit meiner Einführung der Melodramen auf der deutschen Bühne nicht unzufrieden, lobte G. Bendas Musik, tadelte dagegen — wohl mit etwas allzuviel Bitterkeit — Reichardts Manier und besonders die Komposition meiner ‚Ino‘. Auch zu ‚Ariadne‘ und ‚Medea‘ wünschte er die Musik einfacher, weniger kleine Malerei und nur an den Stellen, wo die Handlung Ruhepunkte hätte, Zwischensätze, um den Eindruck des vorhergegangenen Affekts zu verstärken und den Inhalt des folgenden Textes vorzubereiten. Er äusserte, dass er selbst ein Muster nach seiner eigenen Idee entwerfen würde, worin der höchste Grad von Simplizität herrschen sollte, und bat mich, ein zu dieser Absicht passendes Drama nach einem von ihm gewählten Stoffe auszuführen. Ich erklärte mich dazu bereit, allein eine lange anhaltende schmerzliche Krankheit, die diesen verdienstvollen Mann ins Grab legte, hinderte ihn, sein Vorhaben auszuführen.“

Dies Urteil macht Kirnberger alle Ehre; er bekannte sich also zu Rousseau's im „Pygmalion“ verwirklichtem Prinzip und bemerkte schon trotz aller Anerkennung für Benda den schwachen Punkt seines Systems,

[1]) Über ihn erschien neuerdings eine Spezialarbeit: Walter Pauli: J. F. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes, Berlin 1903, die das umfangreiche Fragment Schletterers (1. Band, Augsburg 1865) überflüssig macht. Merkwürdigerweise erwähnt Pauli wohl „Cephalus und Procris“ sowie den „Tod des Herkules“ flüchtig, nicht aber „Ino“, die er gar nicht zu kennen scheint.

[2]) A. a. O. II. S. 225 und 259.

[3]) Joh. Philipp (1721—83).

treffender aber noch die dramatische Unmöglichkeit des von Reichardt angewandten Verfahrens, statt kurzer prägnanter Zwischensätze länger ausgedehnte Zwischenspiele von musikalischer Abrundung zu geben. Reichardt selbst lässt sich darüber folgendermassen vernehmen:[1])

„In der ‚Medea' hat Benda einige Stellen fortdauernd arienmässig behandelt, so dass das Zwischenspiel einer solchen Stelle ein ganz kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirklich hervorstechende starke Wirkung solcher Stellen verleitete mich, in meinen beiden Duodramen ‚Cephalus und Procris' und ‚Ino' häufigeren Gebrauch davon zu machen und für jede Leidenschaft, für jeden Hauptteil der Leidenschaft ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit ins ganze zu bringen. Ich habe aber bei der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem Raisonnement scheint dies ohne Anstand vorzüglicher, dabei ist's bei allem Anschein besser überdachter Arbeit gewiss leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen, so ausdrückenden, treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all die Zwischenspiele in Bendas ‚Ariadne' sind."

Ort und Datum der ersten Aufführung des Werkes vermag ich nicht anzugeben, doch wird sie wohl in das Jahr 1777 fallen, da Brandes dieses Jahr als das der Verfertigung des Textes angibt, und das nächste Werk der Art von Reichardt 1777 geschrieben und 1778 aufgeführt wurde. Die Dichtung[2]) der „Ino", die das Schicksal der von Juno verfolgten Tochter des Kadmus nach einer Kantate von Ramler behandelt, ist ungleich schwächer als „Ariadne" und vermag der ganzen Anlage nach, da die Schuld der Ino nicht klar ist, nur einen höchst unerquicklichen Eindruck hervorzurufen. Die Darmstädter Bibliothek besitzt zwei Manuskriptpartituren, eine gebundene vollständige und eine ungebundene unvollständige.[3]) Beide tragen den Titel: Ino, ein musikalisches Drama von Joh. Friedrich Reichardt 1779 (die Jahreszahl bezieht sich wohl auf die Darmstädter Aufführung, von der nicht anzunehmen ist, dass sie die erste gewesen). Das Orchester besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 4 Hörnern und Streichern. Die Reichardtschen Klavierauszüge sind bedeutend besser gearbeitet wie die Bendas und Neefes und geben ein recht gutes Bild des Werkes, um so mehr, als oft sogar drei Systeme angewandt werden und der Schluss der „Ino" gar dem Klavierauszug in voller Partitur beigegeben ist.
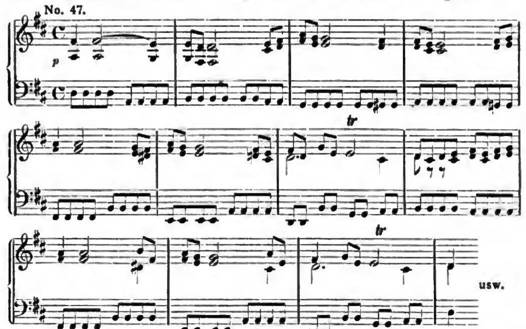
Der Hauptfehler des Werkes wie seiner Geschwister ist, was schon angedeutet wurde, das Bestreben, fortgesetzt schöne Musik zu machen. Es wird zu viel und an den unrichtigen Stellen musiziert, und so vermögen nur wenige Momente dramatisch zu wirken. Eine eigentliche Ouvertüre hat das Werk nicht, da — wenigstens nach der szenischen Angabe Reichardts

[1]) Musikal. Kunstmagazin Berlin. 1782. S. 86.
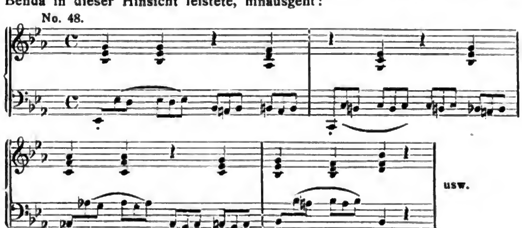
[2]) Separat als „Melodrama" Leipzig 1790.

[3]) Weitere Partituren des Werkes sind mir nicht bekannt, ebensowenig wie der Verbleib der Originalpartitur.

— das längere Instrumentalvorspiel bei offener Szene gespielt wird; bei Beginn der Deklamation tritt dann ein Larghetto ein, worauf mit der Bezeichnung „Tempo primo" Teile dieses Vorspieles zwischen die Deklamation eingeschoben werden, ein Verfahren, das dem von Benda eingeführten nahesteht. Eigentlich leitmotivische Bildungen (wenn man von der zweimaligen Wiederholung eines die Verzweiflung ausdrückenden Themas absieht) fehlen bis auf eine sehr merkwürdige Ausnahme: ein Thema, die Familienliebe bezeichnend, tritt nicht weniger wie viermal in seiner Urgestalt auf:
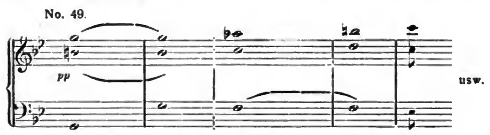


und wird dann, als Athanas in der Raserei Weib und Kinder für wilde Tiere hält, in eigentümlicher Verzerrung motivisch abgewandelt, eine ausserordentlich bemerkenswerte Stelle, die weit über das, was selbst Benda in dieser Hinsicht leistete, hinausgeht:



Das Akkompagnement wird an einigen Stellen recht geschickt, aber ganz in Bendas Art verwendet:

No. 49.



Götter! Sollte irgend ein neues Unglück? — O, ich Elende! bin ich nicht schon unglücklich genug?

Merkwürdig ist, dass Reichardt, der noch in seiner 1777 erschienenen Schrift über die deutsche komische Oper sehr absprechend über musikalische Malerei sprach und Telemann und Mattheson ihrer Versuche wegen verhöhnte, selbst ganz eifrig diesem Verfahren frönt. Im 5. Kapitel habe ich bereits einige Stellen aus der „Ino", namentlich aus dem Gewitter (das seit „Ariadne" und „Medea" für ein akkompagniertes Mono- oder Duodrama fast unerlässlich war) wiedergegeben. Den Beschluss macht ein eigentlich an den Haaren herbeigezogener Chor der Tritonen und Nereiden nebst Soli.

Das zweite Werk der Art schrieb Reichardt zu einem Texte, den Karl Wilhelm Ramler in freien Trimetern[1]) verfasst hatte. Es hiess „Cephalus und Procris" und behandelt ohne besonderes Bühnengeschick die bekannte Sage. Die Dichtung[2]) zerfällt im wesentlichen in zwei grosse Monologe. Die Nymphe Hyale ist Nebenfigur. Die erste Aufführung fand zu Hamburg 7. Juli 1777 statt,[3]) und Schröder berichtet darüber u. a. am 23. Oktober 1777: „Die Zuschauer wussten nicht, ob sie schlafen oder lachen sollten; ... es ist unterdessen heut begraben worden." Der sehr gute Klavierauszug erschien 1781 bei Schwickert unter dem Titel: „Cephalus und Procris im Klavierauszuge. Ein Melodrama von Karl Wilhelm Ramler, mit Musik von Joh. Friedr. Reichardt, Kgl. Preuss. Kapellmeister." Die Originalpartitur befindet sich in der Berliner Bibliothek unter dem gleichen Titel mit der Jahreszahl 1777 versehen (Querfolio).[4])

Die erste Berliner Aufführung fand am 25. Februar 1778 statt und zwar im deutschen Theater, wo jedoch schlecht gespielt wurde. Da der
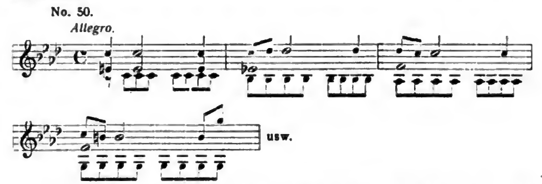
---

[1]) „In Deutschland war Ramler der erste, der das Melodrama in einem bestimmten Silbenmass schrieb." N. Bibl. d. sch. Wissenschaften. 37 I. S. 184.

[2]) Cephalus und Procris, ein Melodrama von Karl Wilh. Ramler. Berlin 1778. Ein weiterer Druck im Gothaer Journal 1778. 1. Stück S. 16ff.
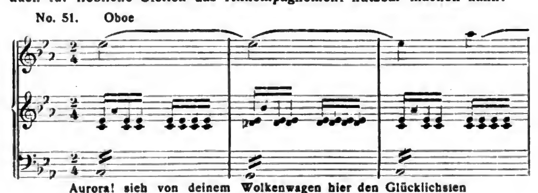
[3]) Vgl. Litzmann a. a. O. S. 49, 101 sowie Cramers Magazin der Musik 1783 I. S. 89 und 455.

[4]) Eine Reinschriftkopie daselbst. Weitere Exemplare sind mir nicht bekannt.
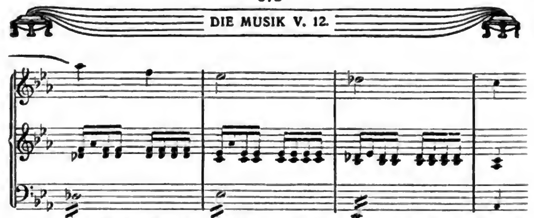
Herzog von Braunschweig sich aber besonders für das Werk interessierte, übersetzte er das Stück ins Französische und liess es unter J. A. P. Schulz von Mitgliedern des französischen Theaters, dessen Kapellmeister Schulz war, in seinem Palaste aufführen.[1]) Für diese Aufführung scheint auch eine in der Originalpartitur befindliche (in den Klavierauszug nicht aufgenommene) Szene, die nur französischen Text enthält, nachkomponiert zu sein. Danach bleibt Cephalus nicht leben, sondern Diana beschwört ein Gewitter (schon wieder!), dessen Blitze ihn erschlagen. Die Musik ist nach demselben Rezept wie „Ino“ verfasst und enthält auch einige ganz hübsche Episoden. Das Orchester besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, sowie 2 Hörnern, und wird gelegentlich zu guten Bläsereffekten verwendet. So kommt in der Jagdszene, die im Klavierauszug stark gekürzt ist, ein Echo vor, wobei eine Oboe, ein Fagott und ein Horn das Echo von zwei Klarinetten (diese nur hier hinter der Szene verwendet), einem Fagott und zwei Hörnern darstellen. Im übrigen kann ich mich über die Musik kurz fassen, von ihr gilt das gleiche, wie von der Musik zu „Ino“. Nur ein Motiv (man könnte es als das der Eifersucht bezeichnen) wird dreimal wiederholt:



Noch eine Episode scheint mir erwähnenswert, die beweist, wie man auch für liebliche Stellen das Akkompagnement nutzbar machen kann:



[1]) Allg. musikal. Ztg. III. S. 602.



Höchst merkwürdig ist dagegen, wie Reichardt selbst naiver Weise die Überflüssigkeit der melodramatischen Behandlung beweist. Er macht nämlich Seite 8 des Klavierauszugs folgende Anmerkung:

„Für diejenigen, die vielleicht mit einem meiner Freunde glauben, diese und einige andere Stellen dieses Stückes sollten lieber gesungen als gesprochen werden, will ich diese und einige andere Stellen am Ende dieses Werkes für den Gesang aufschreiben. Ich tue dies um desto leichter, da ich gewahr werde, dass mit geringer Abänderung derselben Melodie die Worte nur untergelegt werden dürfen."

In der Tat gibt er dann am Schluss des Auszugs dieses Stück, von f-moll nach e-moll transponiert, für Gesang und zwar derart, dass er zu der etwas veränderten Begleitung eine neue Melodie erfand, die allerdings nicht über das Konventionelle hinauskommt. Dass der Text, der übrigens in Prosa bleibt, etwas gedehnt wird, versteht sich. Reichardt gibt noch zwei ähnlich behandelte Stellen, bei denen die Singstimme die Melodie eines Solo-Instrumentes übernimmt. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass bei einer Bühnenaufführung diese Stellen wirklich gesungen wurden, wenigstens deutet die Überschrift: „Einige Stellen dieses Stückes für den Gesang eingerichtet, um sie bei dem Klavier zu singen", nicht darauf hin.

Noch ein drittes Werk der Art schrieb Reichardt und zwar speziell für Iffland, dessen „Pygmalion"-Darstellung ihn entzückt hatte. Es hiess: „Der Tod des Herkules" und suchte den singenden Chor nach antiker Art dem (rezitierenden) Schauspieler gegenüber zu stellen.[1]) Die Erstaufführung fand in Berlin am 10. April 1802 statt, und nach einmaliger Wiederholung am 12. April[2]) verschwand das Werk schon wieder vom Spielplan. Ausserdem scheint es nur noch in Darmstadt zur Aufführung gekommen zu sein, wo sich ebenfalls auf der Bibliothek ein Partitur-Exemplar erhalten hat; gedruckt erschien es nicht. Ein näheres Eingehen

[1]) Vgl. Allg. musikal. Ztg. IV. S. 557 und 671.

[2]) Vgl. Zelters Briefe an Goethe vom 13. April und 2. Mai 1802 Originalausgabe I. S. 23ff.; Reclamscher Neudruck I. S. 46f. Zelter war sehr von dem Werk eingenommen und verteidigte es in einem Artikel, der in Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden" 1802, August, S. 470 erschien.

darauf verlohnt sich nicht. Zu erwähnen ist nur noch, dass als Accompagnement oft die Glasharmonika verwendet wird, jenes Instrument, dessen Töne durch verschieden abgestimmte, durch Streichen in Schwingung versetzte Glasteile hervorgebracht werden. Wahrscheinlich hat Reichardt dieses Instrument im Jahre 1786 zu Paris kennen gelernt, wo sich gerade Joh. Ladislaus Dussek (1761—1812) vor Marie Antoinette darauf produzierte. Im übrigen ist die Orchesterbesetzung gegenüber den früheren Werken auffallend reich, allerdings gemäss der inzwischen eingetretenen Entwicklung der Instrumentalmusik. 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke und Streicher wirken zusammen. Die Erfindung steht nicht auf der Höhe der früheren Werke, wenn auch die Chöre gelegentlich hübsche Einfälle aufweisen.

X

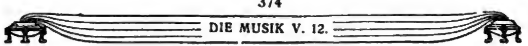
Wir sahen schon gelegentlich der Besprechung der „Sophonisbe", wie lebhaft sich der Darmstädter Hof für das accompagnierte Drama interessierte, und die Fülle von Partituren dieser Art, die die dortige Bibliothek noch heute birgt, beweist, dass keine Erscheinung von Bedeutung daselbst unbekannt blieb. Es war also natürlich, dass man den Wunsch hatte, ein eigens für den Darmstädter Hof geschriebenes Stück der Art und speziell eine Paraderolle für die sehr talentierte Erbprinzessin zu erhalten. So veranlasste denn der Erbprinz (später Landgraf Ludwig X.) den Oberappellationsrat Lichtenberg,[1]) eine derartige Dichtung zu verfassen und ersuchte den damals (1779) in Mannheim als kurpfälzischen Kapellmeister wirkenden „Abt" G. J. Vogler,[2]) der stets in reger Beziehung zu Darmstadt stand, um die Musik dazu. Das Werk hiess „Lampedo", und die recht schwächliche Dichtung behandelt den sagenhaften Amazonenkrieg,[3]) in dem die Königin Lampedo den besiegten und gefangenen Scythenkönig Argabises opfern will, dann aber, durch ein Gewitter (das durfte ja nicht fehlen) umgestimmt, ihn begnadigt und sich in Liebe mit ihm vereinigt.

Das Werk wurde zu Darmstadt am 4. Juli 1779 zum ersten Male aufgeführt, dann am 26. August 1779 und am 5. Januar 1780 wiederholt und zwar, wie Vogler versichert,[4]) „auf Begehren Sr. Durchlaucht des

[1]) Nicht zu verwechseln mit seinem Bruder, dem berühmten Schriftsteller.

[2]) Vgl. über ihn die allerdings extrem glorifizierende Biographie von K. E. Schafhäutl, Augsburg 1888, sowie Jahn, Mozart. 3. Aufl. 1891, I. S. 483f. und II. S. 765ff. und „K. M. von Weber" von Max M. von Weber, Leipzig 1866 III. S. 8ff., auch in der Reclamschen Ausgabe der Weber'schen Schriften S. 87ff. enthalten.

[3]) Als Vorlage hat wohl ein 1775 zu Mannheim gegebenes grosses Ausstattungsballet: „L'amour vainqueur des Amazones" von Laucherz, Musik von Cannabich gedient, das den gleichen Stoff behandelt; nur heisst dort die Königin Marthesia (vgl. Walter a. a. O. S. 163). [4]) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, II. S. 255.



regierenden Herzogs von Sachsen-Weimar", Karl August, des Freundes von Goethe.

Eine sehr anschauliche Schilderung der Aufführung gibt ein anonymer Augenzeuge,[1]) der sich gelegentlich einen persönlichen Freund Neefes nennt, in einem Aufsatz „Über das musikalische Drama" in der „Allgemeinen musikal. Zeitung":[2])

„Von den fürstlichen Personen selbst auf dem Operntheater aufgeführt, hatte das Stück doppeltes Interesse. Die in jedem Betracht verehrungswürdige Gemahlin des Herrn Landgrafen (damaligen Erbprinzen) spielte die Rolle der Lampedo mit der Vollkommenheit einer Schauspielerin vom ersten Range. Der Herr Erbprinz [3]) dirigierte an der ersten Violine das Orchester selbst. Dieses führte alles vortrefflich aus, obgleich ein grosser Teil desselben bloss aus Liebhabern bestand, die aber alle wetteiferten, dem durchlauchtigsten Beschützer der Kunst die Kräfte ihres Talents zu opfern. Da alles auf Kosten des Erbprinzen ging, so entsprachen die Dekorationen dem gereinigten Geschmack des Fürsten. Die Maschinen und Dekorationen gingen so pünktlich, als ich sie je in Stuttgart und Mannheim gesehen habe. Vogler übertraf sich in seinem gegenwärtigen Werk zum Teil selbst, und mehrere Ideen waren ganz neu und noch nie gehört."

In der Darmstädter Bibliothek befinden sich zwei Partituren, ein Widmungsexemplar des Landgrafen und eine Theaterpartitur. Das Dedikationsexemplar in Folio mit kalligraphischem Widmungsblatt und Voglers Wappen (Wahlspruch: discere et docere) trägt den Titel: „Lampedo, ein Melodram von Lichtenberg und Vogler, Darmstadt, den 11. Juli 1779." Auf der ersten Seite der Partitur steht der Vermerk „Vom Componist eigenhändig geschrieben", dem eine andere Schrift (Schafhäutl?) hinzugefügt hat: „ist nicht wahr". Die Querfolio-Partitur des Theaters hat den gleichen Titel, nur sind hier noch die Würden der Verfasser und die Daten der Aufführung verzeichnet. Eine Kopie dieser Partitur hat Voglers Biograph Schafhäutl anfertigen lassen. Sie befindet sich jetzt (mit vielen, zum Teil unrichtigen Bemerkungen von seiner Hand versehen) in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

Hinsichtlich der Erfindung ist die Musik nicht besonders stark, doch zeugt sie von dramatischem Sinn. Accompagnement findet sich nirgends. Am meisten interessiert die Instrumentation, in der Vogler, halb Scharlatan, halb zielbewusster Experimentator, zweifellos von Einfluss auf seine beiden grossen Schüler Weber und Meyerbeer gewesen ist, die ebenfalls, aber viel genialer, vorzugsweise auf diesem Felde ihre Neuerungen vollführten. Schon die Ouvertüre ist darin sehr merkwürdig. Sie ist für zwei Orchester geschrieben, deren eines (2 Piccoloflöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten,

[1]) X. J. gezeichnet.

[2]) 1799 No. 23 und 24.

[3]) Ludwig, Sohn der geistreichen Landgräfin Caroline, war ein theoretisch und praktisch durchgebildeter Musiker.

2 Hörner, Pauken, grosse Trommel, Triangel und kleine Trommel), die Scythen[1]) darstellend, bei geschlossenem Vorhang auf der Bühne spielt, während das andere (Streicher, 2 Flöten, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken) die Amazonen symbolisierend, im Orchesterraum wirkt. Daran schliesst sich, ebenfalls für die beiden Orchester, ein Marsch bei geöffnetem Vorhang an. Von nun an wirkt jedoch nur noch das eine Orchester, übrigens meist in sehr mässiger Verwendung. Zwei interessante Instrumentationseffekte will ich indessen doch herausgreifen: der eine betrifft eine merkwürdige Verwendung der gedeckten Trommel:

No. 52.

Larghetto.

Vl. Fl. Vc. Cb. ged. Trommel pizz.

Ihr Tod vollende nur meinen Sieg.

der zweite eine neue Bläserzusammenstellung:

No. 53.

Fl. *pp* 1. Horn 2. Horn

Das Merkwürdigste an dem ganzen Stück ist aber das naturgetreu mit allerlei Finessen ausstaffierte Gewitter,[2]) auf das sich Vogler nicht wenig zugute tat und das er auch in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule[3]) analysiert hat.

„Hier fingen“ — heisst es daselbst — „die Bässe im tiefen A an zu brummen, die Bratschen folgten nach, dann teilte sich die Harmonie nach und nach in die Geigen aus und verbreitete sich allmählich durch alle Blasinstrumente. Die Flöten, die Hoboen, Waldhorne in F, Waldhorne in A, D-Trompeten, nicht marschmässig, sondern anhaltend gesetzt, und Fagotte tönten bloss die Harmonie. Die D-Pauken rumpelten, wie der Donner rasselte. Auf dem Theater kirrten die kleinen Flötchen (Flauti piccoli), wie der Wind pfeift. Eine in A und die andere in den Contraton A gestimmte Orgel-

[1]) Merkwürdig, dass Gluck in seiner zwei Monate früher aufgeführten Oper „Iphigenie in Tauris“ (18. Mai 1779) die Scythen ganz ähnlich charakterisiert. (Akt I, Szene III.)

[2]) Auch auf der Orgel liebte es Vogler, „eine Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommenden Donnerwetter“ und eine „Hirtenarie vom Donnerwetter unterbrochen“ zum besten zu geben (vgl. Schafhäutl a. a. O. S. 21 und 24).

[3]) 2. Jahrgang 9. und 10. Lieferung S. 256 ff.



pfeifen wurden angelassen, weil die Harmonie sich immer auf die zwei Hauptklänge D und A bezog. Wie die Geigen in der Stärke wuchsen, so nahm die Zahl der mitheulenden Instrumente zu, und verhältnismässig wurde die Stärke vermindert und jener Anzahl verringert. Nach demselbigen Masstab war auch die Höhe und Tiefe der Töne abgeglichen. Nun war es für das feinste Ohr des ersten Kapellmeisters nicht möglich, alle einzelne Teile dieses musikalischen Gemäldes voneinander zu unterscheiden und um so weniger, als die Donner-Ram oben auf dem Gebälke des Theaters und die Regenmaschine, der Blitz, Dunkel etc. all ihr Möglichstes zur Lebhaftigkeit beitrugen. Dieses Ganze wirkte auf alle Zuhörer gleichförmig und stellte jedem ein entsetzliches Ungewitter vor. Es konnte auch nach den Zusammenstimmungen beurteilt werden, aber die besondere Schweifung des Ganges, wenn die Geigen in die Höhe stiegen, und jene pfeifende Melodie der kleinen Flöten, die sich durchs ganze deutlich auszeichnete, wurde von allen Zuhörern wie bemerkt so auch als zweckmässig und charakteristisch erkannt."

Tatsächlich stellt dies Gewitter den höchsten Ausdruck von zeitgenössischer Realistik dar und weist namentlich im Anfang mit dem Tremolo der Bässe schon deutlich auf das berühmte Gewitter in Beethovens 6. Symphonie hin. Ich kann es mir nicht versagen, den Beginn dieses merkwürdigen Stückes hier wiederzugeben,[1]) das tonal (es steht durchaus auf der Dominante von D und wechselt zwischen Dur und Moll) und instrumental[2]) eigentümlich experimentiert.

Im Anschluss an Vogler möchte ich gleich an dieser Stelle noch die Werke dreier Mannheimer Komponisten, Peter Winter (1754—1825), Franz Danzi (1763—1826) und Christian Cannabich (1731—1798) behandeln, von denen die beiden ersteren Voglers Schüler waren. Peter Winter, der Komponist des „unterbrochenen Opferfestes", einer noch im 19. Jahrhundert vielgespielten Oper, schrieb etwa 1778, jedenfalls aber noch vor der 1780 aufgeführten Oper „Paris und Helena" drei hierher gehörige Werke. Das bedeutendste „Cora und Alonso"[3]) behandelt in zwei Akten jene bekannte Marmontel's „Incas" entnommene Geschichte der Sonnenpriesterin Cora. Das Bestreben, möglichst abgeschlossene Musikstücke zu bieten, tritt hier sichtlich hervor, und melodisch enthält die Partitur auch viel hübsches. Kurze charakteristische Zwischensätze in Bendas Art, doch ohne bedeutsame malerische Verwendung treten ebenfalls hervor. Das Orchester besteht aus Streichern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten, deren eines auffallend oft solistisch tätig ist. Ein zweites

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

[2]) Interessant ist in dieser Hinsicht ein Vergleich mit dem fast gleichzeitigen Gewitter Glucks in „Iphigenie in Tauris", der ebenfalls — zum ersten Male — kleine Flöten gebraucht (ob eine oder zwei ist strittig, vgl. Wölfflin a. a. O., S. 233; Vogler hat sicher zwei unisono blasen lassen).

[3]) Partitur in Mannheim; „Cora", ein musikalisches Drama, Mannheim 1780, ist eine von Frh. v. Gemmingen gedichtete dreiaktige Oper und hat mit diesem Werke nichts gemein.

Werk „Leonardo und Blandine“, Melodrama in einem Akt,[1]) besteht aus einer grossen Abschiedsszene der beiden Liebenden und einem unendlich langen Monolog der Blandine, die sich schliesslich umbringt. Die Musik ist sehr ungleichmässig; neben schönen melodischen Blüten und charakteristischen kurzen Zwischensätzen gibt es viel weitschweifige Musizierererei. Wirklich dramatische Momente fehlen nicht neben einer etwas äusserlichen Theatralik. Die Instrumentation ist sehr einfach, meist spielt nur das Streichorchester, dem sich selten noch 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Hörner gesellen. Ein drittes Werk: „Armida“ in 3 Aufzügen[2]) mit Chören ist musikalisch ähnlich behandelt und von geringerer Bedeutung.

Viel bedeutender als diese Werke Winters ist eine „Cleopatra“ von Franz Danzi, Duodrama in einem Aufzug (1780).[3]) Dieses Stück, auch textlich wirksam aufgebaut, ist eines der besten nachbendaischen Werke, das indessen sein grosses Vorbild „Medea“ deutlich durchschimmern lässt. Vorzüglich sind die knappen und sehr prägnanten Zwischenspiele, und überraschend ist der harmonische Reichtum, der oft äusserst interessante Wendungen und reizvolle Orgelpunkte zutage fördert. Dagegen ist die Instrumentation etwas trocken, da die Bläser (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott) nur spärlich verwendet werden. Nach den Forderungen des Dichters sind (wie bei Neefe) die Dialoge unkomponiert geblieben, Accompagnement ist selten aber wirksam verwendet.

Schliesslich ist von den Mannheimern noch Christian Cannabich mit seiner „Electra“ zu nennen,[4]) einem einzigen riesengrossen Monolog der Heldin, gehalten, während sich hinter der Szene alle Greuel des Atridenhauses abspielen. Chöre vermitteln den Wechsel der Stimmung. Das Orchester besteht aus Streichern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Auffällig ist hierbei die Verwendung der Klarinetten, die bekanntlich in Mannheim, das damals das bedeutendste Orchester Europas sein nannte, zum ersten Male in Deutschland ständige

[1]) Partitur ebenfalls in Mannheim, Text von J. F. Götz, nochmals komponiert von Anton Zimmermann (1704—81), dessen Werk im Klavierauszug gedruckt zu Wien erschien.

[2]) Partitur in Darmstadt. Die Dichtung („Reinhold und Armida“) ist von Fr. v. Babo verfasst, 1780 in München aufgeführt.

[3]) Partitur in der Berliner Bibliothek. Die Dichtung von Neumann erschien anonym zu Mannheim 1780. Ein weiteres Werk Danzi's „Dido“ ist zwar im Stuttgarter Hoftheaterkatalog aufgeführt, war aber leider nicht aufzufinden. Die Dichtung (von Reinbeck) erschien im kgl. Württembergischen Hoftheatertaschenbuch 1817 und lehnt sich durchaus an „Ariadne“ an.

[4]) Partitur und Stimmen (Manuskript) in Darmstadt (Electra, Melodram von dem Baron von Dahlberg, in Musik gesetzt von dem Churpfälzischen Musikdirektor Cannabich 1781); ein weiteres Exemplar in Mannheim. Das Textbuch erschien 1780 zu Mannheim ohne Nennung des Dichters als „eine musikalische Deklamation“.

Verwendung fanden und auch Mozarts Bewunderung erregten.[1]) So benutzte denn Cannabich die neue Errungenschaft stark, und auch in diesem Werke schwelgt er in effektvollen Klarinettensoli; ebenso findet das berühmte, von den Mannheimern mit Vorliebe angewandte Crescendo[2]) eine ausgiebige Verwendung. Gegenüber Benda fällt vor allem die sattere und individuellere Instrumentierung auf, und auch modulatorisch und rhythmisch findet sich manches von der grossen Heerstrasse Abweichende, leise an Mozart Erinnernde. Dagegen sind die Zwischenspiele nicht wie bei Benda kurz und prägnant gehalten, sondern meist von einer durchaus undramatischen Länge, die den absoluten Musiker verrät. So mag denn die Bühnenwirkung nur sehr gering gewesen sein.

XI

Mozarts Stellung zu der Monodrambewegung muss an dieser Stelle notwendig gedacht werden, obwohl nach Jahns und Köchels eifrigen Forschungen neues Material beizubringen unmöglich war. So möge denn eine gedrängte Darstellung der Angelegenheit, die uns Mozart gar mit einem Werke der Art beschäftigt zeigt, an der Hand des bereits bekannten Materials,[3]) hier nicht unwillkommen sein.

Als Mozart von Paris zurückkehrte, hielt er sich wieder einige Zeit in Mannheim auf und schrieb alsbald an seinen Vater am 12. November 1778:

„Die Seylersche Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt sein wird; Herr Dalberg ist Direktor davon, dieser lässt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama[4]) komponiert habe, und in der Tat habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben, habe ich immer gewunschen. Ich weiss nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erstemal hier war, etwas von dieser Art Stücke geschrieben? Ich habe damals hier ein solches Stück zweimal mit dem grössten Vergnügen aufführen gesehen! In der Tat, mich hat noch niemals etwas so surpreniert. Denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effekt machen. Sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern deklamiert wird und die Musik wie ein obligiertes Rezitativ ist. Bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut. Was ich gesehen, war „Medea" von Benda. Er hat noch eine gemacht, „Ariadne auf Naxos", beide wahrhaftig fürtrefflich. Sie wissen, dass Benda unter den lutherischen (norddeutschen) Kapellmeistern immer mein Liebling war. Ich liebe diese zwei Werke so, dass ich sie bei mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, dass ich das, was ich mir gewünscht, zu machen habe! Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man solle die meisten Rezitative auf solche Art in der Oper traktieren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen."

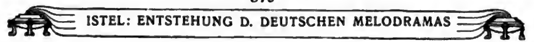
---

[1]) „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten" vgl. Jahn 3. Aufl. I. S. 428.

[2]) Jahn, a. a. O S. 429

[3]) Jahn, a. a. O. S. 577 ff.

[4]) „Semiramis" von Gemmingen.



In einem Briefe an Dalberg vom 24. November 1778 verspricht dann auch Mozart

„um 25 Louisd'or ein Monodrama zu schreiben, sich zwei Monate noch hier aufzuhalten, alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beizuwohnen usw."

Allein sein Vater war gegen jeden weiteren Aufenthalt und erklärte ihm kategorisch: „Beim Empfang dieses wirst Du abreisen!" Nach einigem Sträuben gab denn der Sohn auch nach, wollte aber doch nicht das Werk im Stiche lassen.

„Ich schreibe nun," meldete er dem Vater, „dem Herrn von Gemmingen und mir selbst zuliebe, den ersten Akt der deklamierten Oper, die ich hätte schreiben sollen, umsonst, nehme es mit mir und mache es dann zu Hause aus; sehen Sie, so gross ist meine Begierde zu dieser Art Komposition."

Und da der Vater anscheinend immer noch nicht über das Wesen der Kunstgattung genügend orientiert ist, belehrt ihn der Sohn nochmals[1]) aus Kaiserslautern am 18. Dezember:

„Was die Monodrama oder Duodrama betrifft, so ist eine Stimme zum Singen gar nicht notwendig, indem gar keine Note darin gesungen wird, es wird nur geredet, mit einem Worte, es ist ein Rezitativ mit Instrumenten, nur dass der Akteur seine Worte spricht und nicht singt. Wenn Sie es nur einmal am Klavier hören werden, so wird es Ihnen schon gefallen; hören Sie es aber einmal in der Exekution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür. Allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es."

Leider ist sowohl Dichtung wie Musik des Werkes spurlos verschwunden; ungewiss ist auch, ob es vollendet wurde.[2]) Spuren seiner Existenz sind nur aus einer Nachricht Gerbers über den Nachlass Leopold Mozarts und einem Briefe der Witwe Wolfgangs an Breitkopf & Härtel zu entnehmen.

Immerhin sollte die Beschäftigung mit der neuen Kunstgattung noch einmal Früchte tragen. Schon in dem dritten Entreakt zu „König Thamos" macht sich, wie auch Jahn[3]) findet, der Einfluss des Melodramas bemerkbar,[4]) während dann etwas später in der „Zaide" sein Vorhaben, das obligate Rezitativ durch „Accompagnement" zu ersetzen, ausgeführt wurde. Eine nähere Betrachtung des Werkes, das nicht in diesen Zusammenhang gehört, kann ich mir ersparen und dafür auf Jahns feinsinnige Ausführungen[5]) verweisen. Erwähnt sei nur, dass die „Zaide" erst vor wenigen Jahren noch in einer Neubearbeitung Robert Hirschfelds in der Wiener Hofoper wieder

---

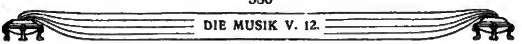
[1]) Nohl, Mozarts Briefe, Salzburg 1865, S. 220.

[2]) Vgl. Jahn, a. a. O. S. 581.

[3]) A. a. O. S. 617f.

[4]) Ob auch die Pantomimen (Gesamtausgabe Serie 24 No. 10a und No. 18) vom Melodrama beeinflusst sind, scheint mir sehr zweifelhaft.

[5]) A. a. O. S. 635f.



erschien.[1]) Dass Bendas Einfluss (Ariadne) sogar noch in der „Zauberflöte" nachweisbar ist,[2]) dürfte wohl als besonderer Beweis für den nachhaltigen Eindruck, den Mozart damals empfangen, gelten, und es ist gewiss ein schönes Zeugnis für die Grösse des Bendaschen Talents, dass es von dem Genie Mozarts so bereitwillig und warm anerkannt wurde.

XII

Noch eines Meisters muss in diesem Zusammenhange besonders gedacht werden, eines Komponisten, der weniger durch seine melodramatischen Werke selbst, als durch den starken Einfluss, den die Bendasche Technik der Accompagnementbehandlung auf sein eigenes Schaffen und das seiner direkten Nachfolger ausübte, von grösster Bedeutung werden sollte: Joh. Rudolph Zumsteeg.[3]) Schon sehr früh, noch auf der Karlsschule, studierte er eifrig die Bendaschen Partituren und, angeregt von dessen Erfolgen, komponierte der noch nicht 18jährige Jüngling die „Frühlingsfeier" des von ihm angebeteten Klopstock „zur Deklamation mit Begleitung des Orchesters",[4]) womit er das erste Konzertmelodram, wenn ich mich so ausdrücken darf, schuf.[5]) Ein näheres Eingehen auf das hochinteressante Werk verbietet sich in diesem Zusammenhang, so dass ich mit einem Hinweis auf Landshoffs Ausführungen[6]) mich begnügen kann. Während aber hier gemäss dem lyrischen Stoffe die Zwischensätze gegenüber der von Benda geübten Prägnanz sich sehr breit ausdehnen, schliesst er sich in einem späteren Bühnenwerk weit enger an die Bendasche Technik an, ohne freilich weder die Fülle der in der „Frühlingsfeier" entfalteten Erfindung, noch die Grösse des Bendaschen Ausdrucks zu erreichen — kein Wunder bei dem spröden Stoffe der Dichtung.

„Tamira" nennt sich ein von Regierungsrat D. Huber geschriebenes und den Opfertod einer indischen Königstochter behandelndes Drama, das Zumsteeg im Jahre 1788 mit Begleitmusik versah.[7]) Es kam am 13. Juli 1788

---

[1]) Vgl. Hirschfelds Bericht darüber (Zeitschrift der Int. Musikgesellsch. IV, Heft 2, S. 66ff.).

[2]) Jahn II S. 613.

[3]) Vgl. über ihn die vortreffliche Biographie von Ludwig Landshoff, Berlin 1902.

[4]) Partitur und Klavierauszug erschienen erst nach seinem Tode bei Breitkopf & Härtel (heute noch erhältlich).
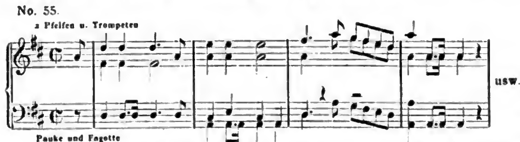
[5]) Ich glaube nicht, dass „Evas Klagen" (eine Deklamation mit musikalischer [Klavier-] Begleitung aus Klopstocks „Messiade" 8. Gesang von F. H. Frhr. v. Dalberg, Speier, bei Rat Bossier) älter ist und halte das Werk eher für eine Nachahmung Zumsteegs.

[6]) A. a. O. S. 34f., 124ff. und 158.

[7]) Die Musik blieb ungedruckt und existiert nur in zwei autographen Partituren, deren eine im Besitz des Herrn R. Zumsteeg (mir durch freundliche Vermittlung

zur Aufführung und wurde nur einmal wiederholt. Landshoff geht nicht näher auf die Musik ein, und auch ich kann mich auf einige wenige kurze Angaben und Beispiele beschränken. Wirklich geniale Züge weist das Werk, das 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott und Streicher verwendet, nicht auf; das Bestreben, dramatisch zu schreiben, führt zu kurzen, aber oft sehr physiognomielosen Zwischenspielen. Accompagnement wird meist nur auf gehaltene Noten angewandt. Leitmotivische Bildungen finden sich nicht, abgesehen davon, dass sowohl das Adagio, wie das Largo der Ouvertüre wieder auftreten. Bemerkenswert, der Instrumentation wegen, ist eine zweimal wiederholende Opfermusik „mit Klapperblechen“:

No. 55.



Über den Einfluss der accompagnierten Dramen Bendas auf Zumsteegs erste Gesänge hat Landshoff in einem ausführlichen Kapitel[1]) erschöpfend gesprochen, so dass ich eines näheren Eingehens darauf enthoben bin.

XIII

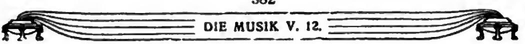
Es ist gewiss ein eigentümliches Zusammentreffen, dass in Weimar, der Stadt, von der die Monodrambewegung ursprünglich ihren Ausgang hätte nehmen sollen (Schweitzers „Pygmalion“), bald nach dem Auftreten der Bendaschen musikalischen Meisterwerke die höchste dichterische Blüte dieser Kunstgattung ins Dasein trat: Goethes „Proserpina“.

Über den äusseren Anlass zur Entstehung des Werkes haben die Goetheforscher mancherlei Vermutungen aufgestellt. Erich Schmidt behauptet in einer Spezialstudie,[2]) das Werk sei auf den Tod von Glucks geliebter Nichte Nanette (gest. 21. April 1776) gedichtet worden, und in der Tat hatte sich Gluck an Goethe wegen einer würdigen Totenklage gewandt.

von Dr. Landshoff zugänglich gemacht) sich befindet, während die andere in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart verwahrt wird (vgl. Landshoff a. a. O. S. 169). Das Textbuch erschien zu Tübingen 1791 mit einer weitschweifigen „Abhandlung über das Melodram“. Ursprünglich wollte der Regierungspräsident von Gemmingen das Werk komponieren, starb aber vor der Vollendung der Arbeit, worauf Zumsteeg das Buch erhielt.

[1]) S. 120ff. Zum Teil, wie auch dort im Vorwort bemerkt, nach meinen Angaben.

[2]) Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte von B. Seuffert, 1888 I, S. 27f. Gute Ergänzungen dazu finde ich während des Druckes in dem gerade erschienenen 7. Band der Cottaschen Jubiläumsausgabe S. 371 ff., besorgt von A. Köster.



Bielschowsky dagegen[1]) nennt zwar diese Vermutung Schmidts glücklich, meint aber, die „wesenlose Nichte Glucks" sei im Grunde dem Dichter sehr gleichgültig geblieben, und er habe eigentlich hier an die Frau von Stein und deren anscheinend erloschene Liebe gedacht. Wie dem auch sei: tatsächlich entstand das ergreifende Werk in der gegenwärtigen Gestalt im Jahre 1777 und wurde zum ersten Male am 30. Januar 1778 zum Geburtstag der Herzogin Luise aufgeführt und zwar mit Musik von Siegmund Frhr. v. Seckendorff (1744—1785),[2]) einem namentlich als Liederkomponist nicht unbegabten Dilettanten des Weimarer Hofes. Corona Schröter gab die Titelrolle.

Gedruckt erschien das Werk zum ersten Male in dem Februarheft von Wielands „Teutschem Merkur" 1778. Aber inzwischen hatte Goethe, wie er es selbst nennt, eine „freventliche" Tat begangen: er hatte das wundersame Werk in eine tolle Farce, die sich ursprünglich „Die geflickte Braut" betitelte, und dann bei der Aufnahme in die Werke (1787) „Der Triumph der Empfindsamkeit" genannt wurde, eingeschaltet und machte sich in diesem Stück selbst über das ganze Monodramwesen in zum Teil etwas gewagten Spässen lustig. Dass er damit seine „Wirkung vernichtete",[3]) musste er selbst später zugeben.

In die Unterwelt ist die junge Proserpina entführt und verzweifelt irrt sie durch die öden Gefilde, gedenkend der Mutter und ihrer Gespielinnen. Zeus, den König des Lichtes, fleht sie an, sie von dem verhassten Gemahl, dem Herrscher der Schatten, zu befreien. Da locken sie Granatäpfel, die sie als himmlischen Trost begrüsst; kaum hat sie aber die ihr von höllischen Geistern heimtückisch gebotene Frucht genossen, als sie zu spät erfährt, dass sie damit ihr Schicksal besiegelt habe: die unsichtbaren Parzen begrüssen sie als ihre Königin.

Es ist mir geglückt, die bisher unbekannte Seckendorffsche Musik in Partitur aufzufinden und zwar in der Darmstädter Hofbibliothek. Das Manuskript (wahrscheinlich Autograph) trägt den Titel: „Proserpina, ein Monodrama in einem Aufzuge von Herrn Geheimen Legationsrat Goethe, in Musik gesetzt von Siegmund Freiherrn v. Seckendorff. Weimar 1777". Das Orchester besteht aus Streichquintett, 2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten und Fagott. Die Musik ist technisch nicht ungewandt, doch fehlen ihr prägnante Gedanken, wenn immerhin auch das Accompagnement interessante Einzelheiten aufweist. Merkwürdig ist, dass Seckendorff zwischen unbegleiteter Deklamation, begleiteter Deklamation und Gesang

[1]) Goethe, sein Leben und seine Werke. 6. Aufl., München 1904 I, S. 304 u. 512.

[2]) Vgl. über ihn B. Suphans Einleitung zum 7. Bd. der Schriften der Goethegesellschaft S. XXIII.

[3]) Annalen, Abschnitt „bis 1780".

wechselt. Die einzelnen, meist sehr langen Instrumentalsätze tragen — wie in der Oper — Nummern.

Interessanter als diese erste am 17. Juni 1779 in Ettersburg wiederholte Aufführung mit Seckendorffs Musik ist die zweite authentische Wiederaufführung, die Goethe am 2. Februar 1815 veranstaltete und dreimal wiederholte. Hierzu liess er sich, da „die Musik seit jener Zeit grosse Fortschritte gemacht" habe und Seckendorffs Komposition ihm „nicht mehr zeitgemäss"[1]) erschien, von Carl Eberwein (1786—1855), einem Schüler Zelters und seit 1808 Direktor von Goethes Hauskapelle, eine neue Musik schreiben. Goethe hat sich darüber mehrfach ausgesprochen. In den Annalen 1814 heisst es darüber:

„Das Monodrama Proserpina wurde nach Eberweins Komposition mit Madame Wolff eingelernt und eine kurze, aber höchst bedeutende Vorstellung bereitet, in welcher Rezitation, Deklamation, Mimik und edelbewegte plastische Darstellung wetteiferten und zuletzt ein grosses Tableau, Plutos Reich vorstellend und das Ganze krönend, einen sehr günstigen Eindruck hinterliess."

1815 wird nur noch hinzugefügt, dass das Monodram „Proserpina" mit „Eberweins Komposition glücklich dargestellt" wurde. Ausführlicher spricht Goethe im Briefwechsel mit Zelter (1815) davon.[2]) Zunächst heisst es am 23. Januar kurz:

„Proserpina, von Eberwein, die Du kennst, wird den 3. Februar gegeben; wir haben dem Werklein noch wunderlich eingeheizt, dass es als Luftballon steigen und zuletzt noch als Feuerwerk zerplatzen kann."

Dann wird in einem undatierten (ca. 20. Mai anzusetzenden) Brief[3]) etwas ausführlicher darüber gesprochen:

„Meine Proserpina habe ich zum Träger von Allem gemacht, was die neuere Zeit an Kunst und Kunststücken gefunden und begünstigt hat: 1. Heroische, landschaftliche Dekoration, 2. gesteigerte Rezitation und Deklamation, 3. Hamiltonisch-Hendelsche[4]) Gebärden, 4. Kleiderwechslung, 5. Mantelspiel und sogar 6. ein Tableau zum Schluss, das Reich des Pluto vorstellend, und das alles begleitet von der Musik, die Du kennst, welche diesem übermässigen Augenschmaus zu willkommener Würze dient. Es ward mit vielem Beifall aufgenommen."

Danach hatte Goethe dabei Absichten, die dem von Delisle de Sales anlässlich Rousseau's „Pygmalion" aufgestellten Gesamtkunstwerk ziemlich ähnlich waren.[5]) Diese Gedanken hat denn Goethe auch, wie er im gleichen

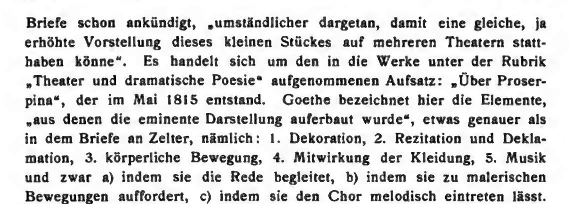
[1]) Diese Ausdrücke Goethes hat Eberwein selbst überliefert (vgl. Weimarer Sonntagsblatt 1856 No. 27—29, Erinnerungen eines Weimarischen Musikers von Carl Eberwein.)

[2]) Vgl. entweder die Originalausgabe oder den Neudruck bei Reclam (herausgegeben von Geiger) 1. Band.

[3]) Reclamsche Ausgabe I. S. 418.

[4]) Lady Hamilton hatte Goethe in Neapel kennen gelernt (vgl. italienische Reise), mit Hendel meint er Henriette Hendel-Schütz, die bereits erwähnte Schauspielerin.

[5]) Vgl. meine Pygmalion-Studie S. 68.



Briefe schon ankündigt, „umständlicher dargetan, damit eine gleiche, ja erhöhte Vorstellung dieses kleinen Stückes auf mehreren Theatern statthaben könne". Es handelt sich um den in die Werke unter der Rubrik „Theater und dramatische Poesie" aufgenommenen Aufsatz: „Über Proserpina", der im Mai 1815 entstand. Goethe bezeichnet hier die Elemente, „aus denen die eminente Darstellung auferbaut wurde", etwas genauer als in dem Briefe an Zelter, nämlich: 1. Dekoration, 2. Rezitation und Deklamation, 3. körperliche Bewegung, 4. Mitwirkung der Kleidung, 5. Musik und zwar a) indem sie die Rede begleitet, b) indem sie zu malerischen Bewegungen auffordert, c) indem sie den Chor melodisch eintreten lässt. Alles dieses wird 6. durch ein Tableau geschlossen und vollendet.

Wir können hier auf die nähere Besprechung der einzelnen Punkte, deren Bedeutung im Zusammenwirken schon aus der Aufzählung klar wird, verzichten, und begnügen uns mit der Wiedergabe des die Musik betreffenden Abschnittes. Es heisst daselbst:

„Nunmehr aber ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht.

Die Symphonie eröffnet eben diesen weiten musikalischen Raum, und die nahen und fernen Begrenzungen desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung hat das grosse Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, indem sie der Schauspielerin gerade so viel Zeit gewährt, um die Gebärden der mannigfaltigen Übergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Teil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den anderen gesteigert wird.

Eine geforderte und desto willkommenere Wirkung tut das [sic.] Chor der Parzen, welches mit Gesang eintritt und das ganze rezitativartig gehaltene Melodram rhythmisch-melodisch abrundet: denn es ist nicht zu leugnen, dass die melodramatische Behandlung sich zuletzt im Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muss." Später heisst es noch: „Von den Melodramen, denen der edle Inhalt am besten geziemt, werden ‚Pygmalion' und ‚Ariadne' noch manchmal vorgestellt. Die Zahl derselben zu vermehren, dürfte daher als Verdienst angesehen werden".

Wir sehen also, dass Goethe damals von der geringschätzigen, im „Triumph der Empfindsamkeit" dokumentierten Auffassung der accompagnierten Monodramen zurückgekommen war. Zum Schluss rühmt Goethe noch „die Mässigkeit des Komponisten, der sich nicht selbst zu hören, sondern mit keuscher Sparsamkeit die Vorstellung zu fördern und zu tragen suchte".

Das Werk selbst publizierte Goethe nochmals in dem „Journal für Literatur, Luxus und Mode",[1]) und dort steht auch noch ein kleiner, wohl

[1]) 1815 No. 4 S. 226 ff.

von Bertuch herrührender Artikel, auf den er dann in der oben erwähnten Studie ausdrücklich verweist. Von Interesse für uns sind folgende Sätze daraus:

„Unter allen Gattungen dramatischer Poesie eignet sich wohl keine so günstig, als eben das Monodram; und so musste Goethes ‚Proserpina‘, in der sich die reichste und schönste Folge von Empfindungen und Situationen immer eine aus der anderen entwickelt, der bequemste Anlass sein, an den Ausdruck so mannigfaltiger Seelenzustände die ungezwungenste Darstellung und Begleitung durch Gebärden und Gewänderspiel anzuschliessen, so graziös, naiv und wahr, als sie nur die vollendetste Kunst der Alten in ihren Bildwerken, namentlich Basreliefen und Vasengemälden überliefern konnte.

Durch die Begleitung zweier Künste, plastischer Malerei und Musik, wovon jene dem Auge, diese dem Ohre in gleichem Wohllaut und Rhythmus schmeichelte, hätte die Wirkung dieser Folge von Situationen, welche das Gemüt zum höchsten Anteil aufforderten, schon ungewöhnlich sein müssen . . .“

Dann wird wieder Eberweins „weise Sparsamkeit“ gerühmt:

„Nicht mehr und nicht weniger Kunstmittel waren aufgewendet, als um das idyllische Gemälde von der gemeinen Fläche des Wirklichen zu isolieren und ihm den eigenen Farbenton zu geben.“

Eberwein selbst hat[1]) auch einige Erinnerungen an das gemeinsame Wirken mit Goethe veröffentlicht und berichtet, dass er in wenigen Wochen die Komposition vollendet und sie dann in Berka a. d. Ilm dem greisen Dichter vorgespielt habe:

„Gross und erhaben stellte er sich mir zur Seite, blickte in die Partitur und half mir während der Ouvertüre beim Umwenden der Blätter. Hierauf deklamierte der 64 jährige Dichter ‚Proserpina‘ mit einer gewaltigen Tiefe der Empfindung, so dass es mir bald warm, bald kalt wurde. Wenn er an geeigneter Stelle in Leidenschaft geriet, musste ich mich zusammennehmen, nachzugeben und gefällig zu sein. Bei so inniger Vereinigung der Poesie mit der Musik konnte der Erfolg für mich nicht zweifelhaft sein. Am Schluss erklärte sich der Meister mit der Behandlung seines Gedichts sowie der Musik vollständig einverstanden.“
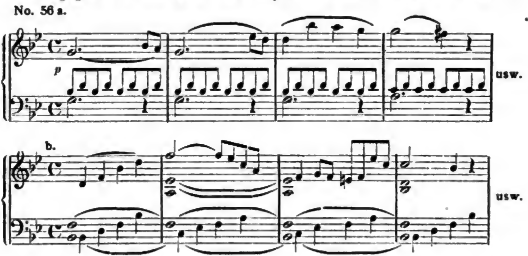
Eberweins Musik ist in zwei Exemplaren der Partitur erhalten, das eine (Dedikationsexemplar an Goethe) befindet sich im Goethehaus zu Weimar, das andere, für eine (nicht zu Stande gekommene) Aufführung bestimmt, in der Berliner Bibliothek.[2]) Eberwein verwendet ausser den Streichern 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken. In der melodramatischen Behandlung schliesst er sich eng an Benda an, dessen Einfluss auch in der Melodik unverkennbar ist, daneben ist schon Beethovens und gelegentlich auch Glucks Einwirkung deutlich bemerkbar. Gewöhnlich werden nur halbe oder ganze, höchstens zwei bis drei Takte zwischen die Deklamation eingeschoben. Stellen, die einen grösseren Stimmungswechsel bedingen,

[1]) a. a. O.

[2]) Auch für Wien wurde, wie Eberwein erzählt, eine Abschrift hergestellt, die ich aber dort nicht aufzufinden vermochte.



erhalten kurze abgerundete Musikstücke. Geniale Einfälle sind nirgends bemerkbar, alles ist von einer talentvollen Tüchtigkeit. Ausgezeichnet ist allerdings der pp einsetzende und crescendo fortgesetzte Paukenwirbel bei Proserpinas Worten „Was ist das?“ nach dem Genuss der Frucht. Accompagnement ist stets nur im Tremolo angewandt. Der Chor der Parzen zum Schluss wird gesungen. Im ganzen steht die Partitur an Kunstwert hoch über der Seckendorffschen. Zur Charakterisierung der Erfindung gebe ich hier noch die Hauptthemen der Ouvertüre wieder:



Das Werk kam ausser in Weimar nicht mehr in der von Goethe gewollten Art zur Aufführung, und so brachten es auch die Goetheschen Reformideen zu keiner weiteren Verbreitung. Ende des 19. Jahrhunderts hat dann noch E. Lassen die Dichtung für Gesang komponiert.

XIV

Es ist eine alte Erfahrung der Kunstgeschichte, dass, wenn Genie oder grosses Talent eine Tat vollbringen, das „imitatorum pecus“, der grosse Haufe mittelmässiger Köpfe, nichts Eiligeres zu tun hat, als durch sklavische Nachahmung des erfolgreichen Musters seine eigene Unfähigkeit zu bekunden und einen ursprünglich guten Gedanken zu verzerren. So ging es auch hier. Wie bedeutende Zeitgenossen Bendas Vorgehen in origineller Art zu verwerten suchten, haben wir in den vorangegangenen Kapiteln gesehen. Es erübrigt sich also nur noch, die Mit- und Ausläufer der Bewegung einer allgemeineren Betrachtung zu unterziehen.

Schon bei der Besprechung der nächsten musikalischen Nachfolger Bendas habe ich gelegentlich darauf hingewiesen, wie eng sich die dichterischen Unterlagen der „Ariadne“ und „Medea“ anschliessen. Immer und immer wieder — mit seltenen Ausnahmen — ist es ein Weib der

klassischen Sage oder Dichtung (Ino, Procris, Lampedo, Sophonisbe, Dido, Andromeda usw.), das im Mittelpunkt steht und in endlosen Monologen seine Leiden enthüllt. Wollten doch die Schauspielerinnen aller Bühnen gleich Mme. Brandes und Mme. Seyler ihre Paraderollen haben. Der männliche Gegenspieler wird, wenn überhaupt vorhanden, gleich Theseus und Jason bedeutungslos gemacht, und nur mit Hilfe von Jagdfanfaren, Stimmen unsichtbarer Geister und ähnlichen Notbehelfen ein wenig Abwechslung hineingebracht. Dass einem rechtschaffenen Monodram ein Gewitter nicht fehlen dürfe, verstand sich schliesslich von selbst. Kein Wunder, wenn dies stereotype Schema endlich den allgemeinen Spott herausforderte;[1]) am witzigsten hat wohl Goethe im 1. Akt des „Triumph der Empfindsamkeit" sich darüber lustig gemacht:

Andrason: Eins noch, an dem sie grosses Vergnügen findet, ist, dass sie Monodramen aufführt.

Mona: Was sind das für Dinge?

Andrason: Wenn ihr Griechisch könntet, würdet ihr gleich wissen, dass das ein Schauspiel heisst, wo nur eine Person spielt.

Lato: Mit wem spielt sie denn?

Andrason: Mit sich selbst, versteht sich.

Lato: Pfui, das muss ein langweilig' Spiel sein!

Andrason: Für den Zuschauer wohl. Denn eigentlich ist die Person nicht allein, sie spielt aber doch allein, denn es können noch mehr Personen dabei sein: Liebhaber, Kammerjungfern, Najaden, Oreaden, Hamadryaden, Ehemänner, Hofmeister, aber eigentlich spielt sie für sich, es bleibt ein Monodrama. Es ist eben eine von den neuesten Erfindungen; es lässt sich nichts darüber sagen. Solche Dinge finden grossen Beifall.

Sora: Und das spielt sie ganz allein für sich?

Andrason: O ja! Oder, wenn etwa Dolch oder Gift zu bringen ist — denn es geht meistens etwas bunt her — wenn eine schreckliche Stimme aus dem Felsen oder durchs Schlüsselloch zu rufen hat, solche wichtige Rollen nimmt der Prinz über sich, wenn er da ist...

Mela: Wir wollen auch einmal so spielen.

Andrason: Lasst's doch gut sein und dankt Gott, dass es noch nicht zu euch gekommen ist! Wenn ihr spielen wollt, so spielt zu Zweien wenigstens; das ist seit dem Paradiese her das Üblichste und Gescheiteste gewesen.

Und im 2. Akte heisst es wieder sehr witzig:

Merkulo: Wir führen aber auch die neuesten Werke auf, wie man sie in der Messe kriegt: Monodramen zu zwei Personen, Duodramen zu Dreien usw.

Sora: Wird denn auch drinn gesungen?

Merkulo: Ei, gesungen und gesprochen. Eigentlich weder gesungen, noch gesprochen. Es ist weder Melodie, noch Gesang drin, deswegen es auch manchmal Melodram genannt wird.

Aber auch ernste Stimmen erhoben sich warnend:[2])

---

[1]) Vgl Allg. deutsche Bibliothek Bd. 108, S. 138.

[2]) Rhein. Beiträge zur Gelehrsamkeit. Mannheim 1780, I. S. 261.

„Wir sind lange genug mit Dramen heimgesucht worden — sollte ein grosses Übel unsere Schaubühnen endlich ganz verderben? Wehe uns, wenn wir den Monodramen- und Duodramengeist einreissen lassen. Wem es an hoher Kraft und an allem dem fehlte, was ihm den Mut geben könnte, sich ans erhabene Trauerspiel oder ans Lustspiel zu wagen, der lieferte uns bisher mit leichter Mühe ein Dutzend schwacher Dramen. Aber jetzt sind die Saiten noch tiefer herabgestimmt — Duodramen, Bruchstücke aus Romanen, aus Dramen, jämmerlichen Tragödien usw. dürften bald zur Mode werden, wenn dem Übel nicht gesteuert wird.

Denn was ist leichter, als eine oder zwo Personen eine Stunde deklamieren, schreien, weinen, jammern, zürnen, beten, fluchen, verzweifeln und am Ende sich umbringen zu lassen? Der unerfahrenste Anfänger sucht einen Namen: Kleopatra, Dido usw. usw., geht seine locos rhetoricos durch, legt seiner Heldin eine Figur nach der andern in den Mund, gibt ihr endlich einen Dolch in die Hand oder lässt alles wieder gut werden, und so ist das Duodrama fertig. Ist das Stück schlecht, so ist gemeiniglich die Musik noch schlechter. Jenes macht Schlummer, diese wiegt das Kind. Nur das beste Duodrama ist erträglich. Was kann man von einem eintönigen, mehrenteils naturwidrigen (welcher Mensch schreit und lärmt und tobt eine Stunde lang in einem fort?) und kunstleeren Duodrama erwarten? Für mich wünschte ich ‚Medea‘ und ‚Ariadne‘ alle Jahre einmal zu sehen; ein schlechteres als diese niemals.“

Im folgenden gebe ich nun eine Zusammenstellung all der Stücke, über die mir etwas Näheres bekannt geworden; ausgeschieden sind nichtkomponierte Texte, deren Zahl Legion ist.[1]) Ebenso sind nicht berücksichtigt alle die Werke, die sicher nicht unter die Kategorie der „accompagnierten Dramen“ fallen und nur infolge falscher Terminologie noch immer in Lexicis usw. darunter gerechnet werden. Die beigefügten Zahlen sind nach Möglichkeit aus zeitgenössischen Quellen entnommen, die weit zuverlässiger als die Opernlexika von Clément-Larousse und Riemann sind. Auch die Schillingsche „Enzyklopädie der Tonkunst“[2]) leistet noch immer für das 18. Jahrhundert vortreffliche Dienste. Werke, deren Komponisten so unbedeutend waren, dass sich nirgends etwas über sie finden liess, habe ich ebenfalls weggelassen. So darf denn die nachfolgende Aufzählung in gewisser Hinsicht Anspruch auf Vollzähligkeit, jedenfalls aber auf Exaktheit erheben. Ich gebe sie in alphabetischer Reihenfolge nach der Art der Opernlexika, deren in bezug auf diese Materie meist unrichtigen Angaben man damit vergleichen möge.

Abels Tod (Kain und Abel) von Franz Spindler (geb. 1759), (Ms.-Partitur: Ges. d. Musikfreunde Wien), (ca. 1797).

Adonis, Melodrama ged. von C. W. Bauer, Musik von Karl Wagner, Darmstadt, o. J. (1772–1822), (Textbuch in Mannheim), Mainz 1818.

---

[1]) Vgl. Neue Bibl. der schönen Wissensch. Bd. 48. II. S. 174, wo der Referent behauptet, 34 unkomponierte Texte gesehen zu haben. Eine grosse Anzahl habe ich auch selbst gesehen. Fünf auf einmal veröffentlichte z. B. C. G. Rössig, Bayreuth 1779, („Versuche im musikal. Drams usw.“).

[2]) 2. Aufl. (1840–42) in 7 Bänden.

Agnes Bernauerin, Melodrama von Franz Gleissner (1760—1815), München ca. 1790.

Amazili, Musik von Ludwig von Buri, Schüler Voglers, Neuwied (nach 1780), vgl. Allg. Musikzeitung 1799 No. 23f. (der „Lampedo" nachgeahmt). Vgl. über ihn Schilling, Mus. Enzyklop. II, S. 54.

Andromeda und Perseus, Musik von Anton Zimmermann (1741—1781), Kl. A. gedruckt, 2 Kl. A. im Museum in Wien, Ges. d. Musikfreunde, ca. 1781.

Antonius und Kleopatra, Duodrama mit Gesang in zwei Aufzügen. Dichtung von d'Arien, Musik von Joh. Christ. Kaffka (geb. 1759). Partitur (Ms.) in Berlin, 1779 daselbst aufgeführt. Halb Melodrama, halb Oper.

Cephalus und Procris, Melodrama, Musik von Friedr. Hugo von Kerpen (vgl. über ihn Schilling, Enzyklopädie IV, S. 82), Mainz 1792.

Deucalion und Pyrrha, Melodrama, Musik von Franz Andr. Holly (1747—1783), ca. 1776.

Dido, Melodrama, Musik von Ignaz Holzbauer (Tod der Dido), München 1779 (1711—1783). (Dichtung von Goué.)

Emma und Edgar, Duodrama von Reichert, Musik von Franz Mezger (Flötist der Mannheimer kurfürstl. Kapelle), Text in den „Rhein. Beitr. zur Gelehrsamkeit" 4. Heft 1780.

Hero, Monodrama, Musik von B. A. Weber, Berlin 1800.

Hero und Leander, Musik von Friedr. Ludwig Seidel (1766—1831), Berlin ca. 1815.

Hero, Monodrama mit Chören, gedichtet von A. Schreiber, Musik von Joh. Brandel (1760—1837), Kl. A. bei Velten in Karlsruhe gedruckt (ca. 1820).

Ilse, Melodrama, gedichtet von S. G. Laube, Musik von Wilh. Schneider (geb. 1783), Leipzig 1806.

Incle und Yariko, Duodrama von Schink, Musik von Friedrich Wilhelm Rust (1739—1796), einem Schüler Friedemann Bachs, Berlin, 28. Juli 1777. Partitur leider verschollen. (Vgl. Gothaer Theaterjournal 1777, 3. St. S. 141, sowie die Biographie Rusts von seinem Enkel in Mendels Musikal. Konversationslexikon VIII S. 482 ff.) Zwei weitere Monodramen von Rust „Colma" und „Pyramus und Thisbe" sind ebenfalls verschollen.

Leonardo und Blandine, Melodrama (Dichtung von Göz?), Musik von Joh. Georg Staudinger (gest. 1790) 1784.

Minona, oder die Angelsachsen, tragisches Melodrama in 4 Akten von H. W. Gerstenberg. Musik von J. A. P. Schulz (1747—1800) Hamburg 1785 (Textbuch), vgl. N. Bibl. d. sch. Wissensch. 1789, S. 171), aufgeführt Rheinsberg 1786.

Perseus und Andromeda, Melodrama, Musik von Friedr. Ludwig Benda (1746—1793), dem Sohne Georg Bendas. Manuskriptpartitur (Kopie) in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek. Anscheinend zu Aufführungszwecken bearbeitet.

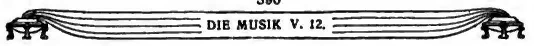
Polyxena, Monodrama, Musik von C. A. Zeller (1728—1803), Neu-Strelitz 1781.

Polyxena, Musik von Joh. Georg Staudinger (gest. 1790).

Pyramus und Thisbe, Duodrama (anonym), Halle 1787 (nicht komponiert), vgl. Goth. gel. Zeitungen 71. Stück, 1788. Sollte dies der von Rust komponierte Text sein?

Pyramus und Thisbe, Melodrama, Musik von J. B. Rochefort (1746—1815), Kassel 1785.

Pyramus und Thisbe, Duodrama, Musik von J. B. Fuss (1777—1819), Pressburg ca. 1795.



Pyramus und Thisbe, Melodrama, Musik von A. Eberl, 1766—1817, Wien 1796.

Pyramus und Thisbe, Melodrama, Musik von Fr. Stanislaus Spindler, 1787 in München, missfiel. Textbuch 1793, Warschau.

Rosamunde, Melodrama von Bretzner, Musik von J. C. Kaffka, 1759. Breslau 1784, Kl.-A. gedruckt.

Sappho, Melodrama von W. Gubitz, Musik von B. A. Weber (Part. und Stimmen, Darmstadt) Monolog mit Chören, Berlin 1816.

Sappho, von Nöller, Musik von F. A. Kanne (1778—1833), Leipzig 1805.

Sulmalle, Duodrama, Musik von B. A. Weber, Berlin 1802.

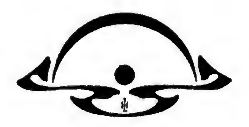
Als Höhepunkt der ganzen Bewegung lässt sich die Zeit von 1775 bis 1780 bezeichnen, doch erstrecken sich ihre Ausläufer in grosser Anzahl bis zum Jahre 1800, ja noch weit ins 19. Jahrhundert hinein. Schon 1788 ist in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften" zu lesen, dass „die Gattung vom Theater wieder verschwindet", 1791 behauptet D. Huber,[1] das Duodrama werde von der komischen Oper verdrängt, was H. C. Koch[2] 1802 als vollzogene Tatsache bestätigt, und 1800 sagt der Gothaische Theaterkalender, alle Monodramen bis auf „Ariadne" seien verschwunden. Dasselbe ist — mit Hinzufügung von „Medea" — im Jahre 1806 in der „Allg. Musik. Ztg."[3] zu lesen.

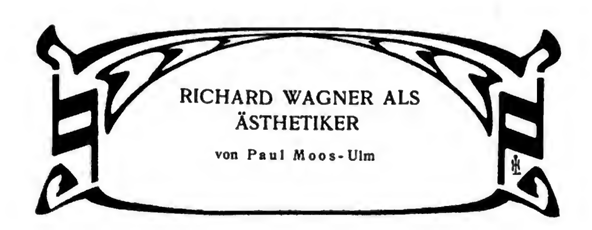
So nahm jene Kunstgattung ihr Ende. Das Melodrama als Genre ging allmählich nach Ifflands Beispiel in den Konzertsaal über, während es auf der Bühne nur noch als Episode in Oper und Schauspiel, nicht aber mehr als eigene Gattung sich zu halten vermochte. Diese Entwicklung näher zu verfolgen, sei einer späteren Arbeit vorbehalten.

[1]) A. a. O. (Tamira).

[2]) Musikalisches Lexikon, Frankfurt 1802.

[3]) S. 13.





RICHARD WAGNER ALS ÄSTHETIKER

von Paul Moos-Ulm

Nachdem Wagner die Aufgaben der einzelnen Künste im Drama der Zukunft erörtert hat, beschäftigt er sich schliesslich noch mit dem Künstler der Zukunft, der an idealem Wesen seine Vorgänger ebenso sehr überragen soll, wie das ihm anvertraute Kunstwerk jedes frühere künstlerische Schaffen. Als den Künstler der Zukunft bezeichnet Wagner die Genossenschaft aller Künstler. Eine höchst phantastische, fast ans Komische streifende Schilderung soll eine ungefähre Vorstellung von dieser Genossenschaft geben.

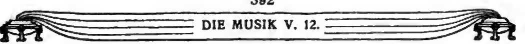
Wagner denkt sich die künstlerischen Vereinigungen der Zukunft als freie, nach sozialistischen Prinzipien geregelte, und je nach der erwählten Aufgabe wechselnde Verbindungen, die eine Trennung von produzierendem und reproduzierendem Künstlertum nicht mehr aufweisen, und in welchen die Liebe allein als tätige und ermöglichende Macht gedacht werden könne. Diese treibende Kraft der Liebe hat der Darsteller des Helden auf die übrigen Mitwirkenden zu übertragen dadurch, dass er die dem Helden zufallende Handlung gewissermassen moralisch durch sich selbst wiederholt und so seine Würdigkeit für die übernommene Aufgabe erweist. Und in diesem begeisterungsvollen Drange wird der Darsteller der Zukunft zum — Dichter (164, 165, 166).[1] Das Wirken des Dichter-Darstellers als künstlerischen Gesetzgebers der Genossenschaft ist aber immer nur ein periodisches, es erstreckt sich nur auf den einen Fall, den er kraft seiner Individualität zum gemeinsamen Unternehmer erhob. Mit Erreichung dieser

---

Anmerkung: Dieser kleine Abschnitt stammt aus dem soeben erschienenen, umfassenden Werk von Paul Moos: „Richard Wagner als Ästhetiker". Unsere Raumverhältnisse gestatteten den Abdruck nur eines ganz kleinen Teiles, zudem eines Bruchstückes, nämlich des Schlusses vom Abschnitt: Das Kunstwerk der Zukunft, den wir deshalb wählten, weil sich die charakteristische Art des Verfassers in ihm am schärfsten erkennen lässt. Wir gönnen dieser Kostprobe gern die Aufnahme, ohne uns in allem mit Moos' Anschauungen identifizieren zu können.

Die Redaktion

[1]) Die in Klammern vorkommenden Seitenzahlen verweisen auf die Zweite Auflage der Gesammelten Schriften Richard Wagners.



Absicht ist seine Diktatur zu Ende und geht nun an einen anderen Genossen über, dessen Begeisterung diesen zum Mittelpunkte einer neuen dramatischen Konstellation werden lässt. Somit kann jeder einzelne Genosse zur Diktatur gelangen, wenn er die Kraft besitzt, die ihn beseelende künstlerische Absicht zur gemeinschaftlichen zu stempeln (166, 167). Jedes in das Leben tretende Drama wird alsdann das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen, und so nie sich wiederholenden Vereinigung von Künstlern sein (169).

So und nicht anders denkt sich Wagner die Künstlerschaft der Zukunft! In seinem idealen Drange glaubt er das nur der Sache geweihte Streben seiner eigenen, alles überragenden und in ihren Bann zwingenden Persönlichkeit verallgemeinern zu dürfen. Er selbst hat ja später in Bayreuth diesen Künstlertraum bis zu einem gewissen Grade wahr gemacht. Es haben sich um ihn auserlesene Kräfte freiwillig geschart, um sich seiner künstlerischen Diktatur zu unterwerfen. Was jedoch im Hinblick auf seine gewaltigen Fähigkeiten berechtigt und notwendig erscheinen muss, wird bei der Übertragung auf kleinere, alltägliche Verhältnisse zur Unmöglichkeit. Unter den gewöhnlichen, normalen Umständen treten auch wieder die gewöhnlichen, normalen Gesetze in Kraft. Jeder andere müsste bei dem Versuche, das Prinzip Bayreuths zu dem seinigen zu erheben, vermutlich alsbald Schiffbruch leiden. Und nicht einmal in Bayreuth selbst konnte sich Wagners Traum ganz bewähren. Nicht die Liebe und Begeisterung haben dort bei Verteilung der Aufgaben entschieden, sondern die fachmässige Begabung und technische Schulung. Nicht der war heute der künstlerische Diktator und morgen jener, sondern immer der eine Richard Wagner, der sich in der künstlerischen Praxis von den Schwächen seiner Theorie gründlich frei zu machen wusste. Die von ihm erträumten ungebundenen Genossenschaften, die sich mit jedem neuen Drama freiwillig neu bilden, in welchen Begeisterung und willige Unterordnung die leitenden Mächte sind, und welche nur auf das Kunstwerk bedacht bleiben, sonst auf nichts in der Welt — diese freien Genossenschaften können in der Allgemeinheit erst erstehen, wenn alle Menschen, insbesondere alle Künstler und Künstlerinnen, von idealer Reinheit der Gesinnung durchdrungen sein werden, ohne Neid, Eifersucht und Erwerbstrieb. Auf den Tag aber, der diese edlen Kräfte ins Leben ruft, kann unmöglich gewartet werden mit aller weiteren künstlerischen Betätigung, die Zeit möchte sich dabei gar zu lange hinziehen. Bis dahin müssen auch in den künstlerischen Unternehmungen die rauhen Gesetze der Wirklichkeit die Herrschaft weiter führen und diese Gesetze sind auf durchaus andere Voraussetzungen gegründet als auf die blosse Liebe und Begeisterung. Wagners Äusserungen über dieses ganze Verhältnis konnten seiner eigenen Sache nur schaden,

da sie ihn als einen Phantasten erscheinen lassen, dem man nicht zutrauen durfte, dass er in der wirklichen Welt mit gegebenen Grössen rechnen und mit ihnen ein reales Ziel erreichen könne, als welches die Aufführung eines Dramas eben doch angesehen werden muss. Wer Wagner nur aus seinem Kunstwerke der Zukunft kannte, durfte unmöglich annehmen, dass dieser Mann berufen sei, auch als künstlerischer Organisator Grosses zu leisten. Es zeigt sich hier eine seltsame Vereinigung von Gegensätzen in einer und derselben Persönlichkeit: der Schriftsteller und Ästhetiker Wagner wird zum Schwärmer und Träumer, der Künstler dagegen bleibt ein eminentes praktisches Genie.

Wagner ergänzt seine Bestimmung des Künstlers der Zukunft noch dahin, dass er als diesen Künstler in Kürze das Volk bezeichnet (169). Im voraus weiss er, dass diese Enthüllung bei dem „intelligenten Kunstegoismus" seinerzeit nur verachtungsvolles Staunen hervorrufen werde (172); er ist gefasst auf die abgeschmacktesten Fragen und Zweifel von seiten derjenigen, die nicht begreifen können noch wollen (170, 171). Er selbst denkt ja, wenn er vom „Volke" spricht, im Grunde immer nur an den unbewussten schöpferischen Volksgeist im Gegensatze zu der unfruchtbar kombinierenden bewussten Intelligenz. Er weiss aber nichts davon, dass eine eigene Auffassung im Gegensatze zu den treffenden Bemerkungen in jenem Briefe an Hanslick aus der Dresdner Zeit missverständlich und irrleitend geworden ist, da sie verschweigt, dass der Volksgeist nur dadurch Bedeutendes wirkt, dass er in einzelnen ausgezeichneten Individuen, den grossen Männern, zum Bewusstsein seiner selbst kommt und mit Bewusstsein schafft. Diese Beauftragten des Volksgeistes müssen sich ja fast immer in schwere Kämpfe stürzen, um ihr Werk gegen das Volk selbst durchzusetzen. Wagner musste das am eigenen Leibe genugsam erfahren. Wenn das Volk die Sprache, Religion und den Staat erschaffen hat, so haben einzelne Individuen, wie Goethe, Luther und Bismarck, diesen Gebieten zum Teil unter heftigem Widerstreben des eigenen Volkes die mächtigste Förderung angedeihen lassen, Wagners Auffassung dagegen legt die Meinung nahe, als ob die bewusste Intelligenz überhaupt nur Schaden stiften könne. Alle grossen Erfindungen reklamiert er als Taten des Volkes (53), auch die künstlerische Erlösung (47, 54), die doch nur er allein im Namen und Geiste des Volkes zu vollbringen imstande war.

Auf die modernen Staats- und Kulturverhältnisse ist Wagner noch immer sehr schlecht zu sprechen (44, 46, 47, 70, 71, 149, 172), wobei er wieder die sozial-politische Revolution vermengt mit der künstlerischen. Er ruft auf zur Empörung gegen den „verbrecherischen Zusammenhang unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände" und gegen das staatsgesetzliche Recht, welches diesen Zusammenhang gewährleiste (174).

Den „absoluten Egoismus“ seiner Zeit weist er hin auf die Erlösung im Kommunismus. Es ist ihm zwar nicht so ganz behaglich zumut bei diesem polizei-gefährlichen, von Feuerbach übernommenen Worte, aber er weiss kein anderes, das besser und bestimmter seine Meinung ausdrücken könnte. Der Begriff des Altruismus, der wahre Gegensatz des Egoismus, scheint ihm damals nicht geläufig gewesen zu sein. Noch immer glaubt er, dass die Zukunft an Stelle der „unnatürlichen“ modernen Staatsverhältnisse freie Vereinigungen nach Art der von ihm erträumten dramatischen Genossenschaften setzen und so das Verlangen aller Menschen nach einem glücklichen Leben aus dem Reichtum der Erde befriedigen werde (168, 169). Von diesen freien Vereinigungen erhofft er auch die Verwirklichung des Kunstwerkes der Zukunft, das nur im vollsten Zusammenhange mit allen unseren Lebensverhältnissen entstehen könne (123) und der Bruderkuss des neuen Bundes sein werde (50). Für eine unerlässliche Vorbedingung des allumfassenden Dramas hält er ausserdem noch die Ausbreitung einer neuen, allgemeinen Religion (123), da ihm der Einfluss des Christentums auf die künstlerische Entwicklung noch immer als ein höchst verderblicher gilt (79).

Wenn wir nun die Schrift über das Kunstwerk der Zukunft in ihrer Ganzheit überblicken, so dürfen wir unser Urteil dahin zusammenfassen, dass sie ebensoviel schöne und wertvolle Eingebungen enthält, wie Übertreibungen und Entstellungen. Trotz aller Extravaganzen, zu denen er sich hinreissen lässt, verleugnet Wagner auch in dieser Kundgebung seine Bedeutung nicht: er bleibt gross in seinem weitausschauenden, unbeirrbaren künstlerischen Streben, in dem hinreissenden Feuer, der Wucht, Tiefe, Schönheit seiner Sprache und Gedanken. Bei all den seltenen Vorzügen, die ihn hoch hinausheben über das Mittelmass einer bloss verständigen Reflexion, ist er in seinem Denken als Kunstphilosoph aber kein Führer mehr, dem man unter Verzicht auf eigenes Urteil in blindem Vertrauen folgen dürfte, sondern ein Brausekopf ohne Mass und Ziel. Wir dürfen nicht von ihm sagen, dass er als ein Vater alle Künste mit gleicher Liebe umfasse. Im Gegenteil, er ist als Ästhetiker der schlimmste aller Tyrannen geworden. Eine Kunst, die nicht in sein System passt, wird entweder von ihm ohne weiteres zum Tode verurteilt oder doch so zugerichtet, dass sie nicht wiederzuerkennen ist. Wagner selbst bezeichnet den Charakter seiner Darstellung als „warme Aufgeregtheit“. Diese Bezeichnung ist aber doch wohl zu milde für sein Vorgehen, wenn ihm natürliche und gerade Wege nicht mehr zu Gebote stehen. Er zieht alsdann das entlegenste Material von allen Seiten herbei, kleidet es in reiche, üppige Worte, verbindet die einzelnen Daten nach Willkür, trübt das Ganze so, dass kein Bestandteil

mehr deutlich zu erkennen ist, und ehe sich der Leser dessen versieht, steht das Resultat vor seinem erstaunten Blick, der sich gar nicht Rechenschaft darüber zu geben weiss, von wannen es so unvermutet auftaucht. Auseinandersetzungen über die Bedeutung und Aufgabe der Einzelkünste im Gesamtkunstwerke gehören aber in das Gebiet der Kunstphilosophie, sind also mehr oder weniger wissenschaftliche Erörterungen, die als solche klar und wohlgegründet sein müssen. Wagner jedoch phantasiert mehr, als er denkt. Was ihm als Künstler unvergänglichen Ruhm gebracht hat, das wird ihm jetzt, da er theoretisch arbeitet, zum verhängnisvollen Hemmnis. Was nützt der herrliche Stil, die bilderreiche, vollsaftige Sprache da, wo nur rein und scharf abgegrenzte Begriffe zum Ziele führen können? Wäre der Verkünder so absonderlicher Lehren irgendein beliebiger Theoretiker oder Ästhetiker, so dürften sie mit Schweigen übergangen werden. Wagner gegenüber liegen die Dinge aber anders. Seine unvergleichliche Bedeutung als Künstler verbürgt seinen Theorieen — und mögen sie noch so kraus sein — stets einen gewissen Einfluss, namentlich in den Tagen einer unbedingten Wagnerverehrung, die nicht einen Buchstaben und nicht eine Note seines Lebenswerkes angefochten wissen will. Gerade deshalb aber ist eine leidenschaftslose Aufklärung darüber vonnöten, wie der Meister es fertig brachte, sich selbst so sehr zu täuschen und sich einzureden, nur Weisheit verkündet zu haben, wo doch auch so viel Verkehrtheit zu finden ist.

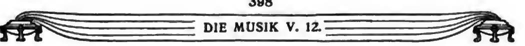
Ein Gesamtkunstwerk, in welchem alle Künste in gleichem Anteil nach ihrem höchsten Vermögen vertreten sind, gibt es nicht, und wird es nie geben. Im musikalischen Drama, das Wagner zu einem solchen Gesamtkunstwerke erweitern möchte, sind Dichtkunst und Musik die führenden Künste: die Dichtkunst als zeugendes, die Musik als empfangendes Prinzip. Als nur reproduzierender Faktor entspricht diesen beiden die darstellende Operngesangskunst; organisch verbindet sich mit ihnen ausserdem noch die Tanzkunst, bei welcher Produktion und Reproduktion in einen Akt zusammenfallen. Von der Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst darf man sagen, dass sie sich im dramatischen Gesamtkunstwerke nach ihrer höchsten Fähigkeit betätigen können und müssen, trotz des ihnen dabei auferlegten Verzichtes auf Entfaltung von gewissen anderen, ebenso wichtigen Seiten ihres Wesens. — Dagegen erleiden die bildenden Künste durch ihr Eingehen in das dramatische Gesamtkunstwerk so erhebliche Einbussen, dass sie kaum mehr in ihrer eigentlichen Gestalt an ihm beteiligt sind. Die Malerei — es sei wiederholt — muss zur Kulissenmalerei werden, welche sich schon vermöge der Darstellung des Raumes durch hintereinandergerückte Kulissen statt dessen Projektion auf eine gegebene Fläche fundamental von aller anderen malerischen Darstellung unterscheidet und bis zum heutigen Tage noch nicht so weit gediehen ist, dass sie einen Vergleich mit den höchsten

künstlerischen Leistungen der eigentlichen Landschafts- und Architekturmalerei auch nur wagen dürfte. Die Plastik wird zur gemalten Bühnenplastik oder begnügt sich mit vorwiegend dekorativer Wirkung; die Baukunst vollends muss aufhören, sie selbst zu sein, um auch nur in das Bühnenbild eingehen zu können. — Der „Trieb zum Drama", welcher Dichtkunst und Musik beseelt, ist den bildenden Künsten überhaupt nicht eigen; diese werden vielmehr vom Drama sozusagen nur mitgerissen und in übertragener Bühnengestalt dienstbar gemacht. Schon durch ihr sich gleichbleibendes Verharren in der Zeit sind sie ausserstande, der dramatischen Entwicklung in ihren verschiedenen Phasen Schritt für Schritt so zu folgen, wie die Musik es vermag. Die bildende Kunst besitzt zwar das Tragische, Komische, Lustige, Possenhafte, aber sie besitzt nicht die Tragödie, Komödie, das Lustspiel und die Posse. Sie kann immer nur den Rahmen schaffen, innerhalb dessen der eigentliche Bühnenvorgang sich vollzieht, und ihre Unterordnung erweist sich schon aus dem Umstande, dass eine gute Aufführung ohne alle Szenerie tiefe Wirkung übt, während das schönste Bühnenbild bei schlechter Aufführung immer das Wichtigste vermissen lässt.

Dieses ganze Verhältnis beweist aber nichts gegen die Ebenbürtigkeit der bildenden Kunst. Diese bedarf der Förderung durch das Drama um so weniger, und kann ihre Beteiligung mit um so grösserem Rechte als ein von ihrer Seite gewährtes Gnadengeschenk betrachten, da sie ein eigenes Gesamtkunstwerk besitzt, welches mit gleichen künstlerischen Rechten und Ansprüchen dem dramatischen an die Seite tritt. Das Gesamtkunstwerk der bildenden Kunst ist überall da vorhanden, wo Baukunst, Plastik und Malerei zu einem einheitlichen Eindruck zusammenwirken, also in jedem mit Statuen und Wandmalereien organisch geschmückten Kirchenraum und Saale, oder an jeder dementsprechenden Fassade. Das Gesamtkunstwerk der bildenden Kunst steht hinter dem dramatischen insofern zurück, als es ganz nur auf sich selbst gestellt bleibt und keine weitere Vereinigung mit anderen Künsten mehr eingeht. Keine Wiedergabe musikalischer und dichterischer Werke verbindet sich zu einem einheitlichen, künstlerischen Ganzen mit dem von der wirklichen Baukunst geschaffenen Raume, in dem sie stattfindet; das Orgelspiel und der Gesang in einer Kirche, die Konzertaufführung und Deklamation in einem Saale stehen innerlich unvermittelt neben der Baukunst, Plastik und Malerei, welche den Hörer umgeben, während das dramatische Gesamtkunstwerk wenigstens in einem gewissen Grade auch die bildenden Künste mit sich verschmilzt. Dieser eine unbestreitbare Vorzug rechtfertigt aber nicht die Übertreibungen Wagners. Es steht gar bedenklich um den „schönen Menschen", der uns überall im Kunstwerke der Zukunft begegnet. Dieser „schöne Mensch", von dem Wagner träumt, hat nie existiert und wird nie existieren. Die bildende Kunst würde aber auch

dann nicht aufhören, als Kunst weiter zu leben, wenn alle Männer wohlgeformt wären wie Apoll, und alle Frauen schaumgeboren gleich Aphrodite, denn sie entspringt einem dem Menschen eingeborenen schaffenden Triebe, der in einer gewissen Weise über alles hinausgeht, was das Leben auch unter den günstigsten Bedingungen zeitigen kann, und der sich daher immer und überall betätigen muss, wo menschlich geartete Wesen geistiges Leben entfalten. In ihren höchsten Leistungen braucht die bildende Kunst nicht zurückzustehen hinter dem Grössten, was alle übrige Kunst, auch das Drama, geschaffen hat. Die Dome zu Mainz, Worms, Strassburg, Mailand, die Peterskirche, die Laokoongruppe, Michelangelo's Moses und Mediciäergräber, Raphael's Stanzen, Rubens' Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme, und viele andere Werke der bildenden Kunst treten an Tiefe, Grösse und Erhabenheit des Gehaltes ebenbürtig neben die Dramen eines Shakespeare, Goethe und Wagner; alle diese Schöpfungen entstammen im Grunde dem gleichen Geiste, der, wie er selbst unendlich ist, so auch unendlich mannigfaltiger Ausdrucksmöglichkeiten bedarf.

Wagner ist selbstverständlich weit davon entfernt, sich oder andere täuschen zu wollen. Er ist durchglüht vom ehrlichsten und feurigsten Eifer für seine Sache und wie ein Prophet erfüllt von der Höhe seiner Mission. Das Kunstwerk der Zukunft steht als vollendetes Bild vor seiner Seele. Seine weitumspannenden, künstlerischen Eigenschaften und sein ins Kolossale gesteigertes Selbstgefühl lassen ihn nicht daran zweifeln, dass er zum Messias des Schönen geboren sei und alle menschliche Kunst zu einer gemeinsamen Blüte zu entwickeln habe, welche das gesamte künstlerische Schaffen der Vergangenheit zur unvollkommenen Vorstufe herabsetzen werde. Dies hohe Bild benimmt ihn ganz als zweifellose, begeisternde Gewissheit, so sehr, dass es ihn alle Schranken ruhiger, alltäglicher Einsicht missachten lässt. Und aus diesen Voraussetzungen allein kann das richtige Verständnis für seine gewagten Behauptungen gewonnen werden, deren Ungeheuerlichkeit bedingt bleibt durch die ungeheure Persönlichkeit dessen, der sie ausspricht. Wagners grösste Übertreibungen zu durchschauen, ist für den Unbefangenen zumeist kinderleicht, denn sie geben sich mit erstaunlicher Offenheit und Ungeniertheit. Es würde dem kritischen Leser aber übel anstehen, wollte er sich seiner spielend gewonnenen Überlegenheit rühmen und über diese Naivitäten spotten. Mag er zwar in der ästhetischen Bewertung des Wirkungsbereiches der einzelnen Künste um vieles besonnener sein als Richard Wagner, so hilft ihm all seine kritische Nüchternheit doch nicht dazu, einen Tannhäuser zu schaffen, ein Festspielhaus zu gründen und von da aus die gesamte musikalische Welt in neue Bahnen zu lenken. Was jeden Kleineren unleidlich erscheinen liesse, wird bei Wagner zum Fanatismus des Genies,



das über seinem reformatorischen Hauptgedanken alles Nebenwerk vergisst, geringschätzt und vergewaltigt.

So unziemlich es wäre, dem Meister den Respekt zu versagen, den er auch da noch beanspruchen darf, wo er irrt, so unselbständig und kindisch wäre es, seine Irrtümer gar nicht als solche gelten zu lassen. Nicht gering ist aber leider die Zahl derer, denen Aufklärungen, wie wir sie gaben, unbequem und unsympathisch sind. Diese blinden Anhänger Wagners halten es für ihre Pflicht, vor allen seinen Widersprüchen die Augen zu verschliessen, um ja nicht das leiseste Tütelchen seiner vermeintlichen Absolutheit im Reiche der Kunst preisgeben zu müssen. Uns aber, die wir klar sehen wollen, wo wir verehren, und nur da verehren können, wo wir klar sehen, kann ein solches Verfahren nichts nützen. Wir treten Wagner überall entgegen, wo er irrt, um ihn um so aufrichtiger bewundern zu können, wo er gross ist. Und gerade nur, indem wir uns so verhalten, handeln wir gegen ihn selbst in seinem eigenen Geiste. Seinen blinden Anhängern aber, die sich jedes selbständigen Urteils entschlagen, und immer nur anbetend auf den Knieen liegen zu ihrem eigenen Schaden und zum Schaden der Sache, kann die von uns geübte Kritik eine Mahnung zur Selbstbesinnung sein. Sie mögen sich an das Wort Goethes erinnern, das er in „Künstlers Apotheose" den Meister zum Schüler sprechen lässt:

> Erkenne Freund, was er geleistet hat,
> Und dann erkenne, was er leisten wollte:
> Dann wird er dir erst nützlich sein,
> Du wirst nicht alles neben ihm vergessen.
> Die Tugend wohnt in keinem Mann allein,
> Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.





KLAVIERUNTERRICHT UND MUSIKALISCHE ERZIEHUNG

DEN FAMILIENMÜTTERN GEWIDMET

von Emil Jaques-Dalcroze-Genf

Schluss



Als ich gegen Ende meiner Ausführungen im letzten Heft Übungen der Hände, der Arme und der Beine erwähnte, mag sich mancher meiner Leser gefragt haben, was diese rein körperlichen Exerzitien mit der Musik zu tun hätten? — Durch diese Übungen soll das Kind die Fähigkeit gewinnen, einen gegebenen Zeitraum in genau gleiche Teile zu teilen, indem ihm gleichzeitig Sinn für Gleichmass seiner Bewegungen erteilt und die Herrschaft seines Willens über die augenblicklich gehorchen sollenden Gliedmassen gestärkt wird — diese Übungen dienen zur Ausbildung seines rhythmischen Gefühls. Sie sollen zwei Jahre lang dauern und schon im Alter von 5—6 Jahren, fast spielend, begonnen werden. Es ist kaum zu glauben, wie selten die Vereinigung des Gefühls für Zeitmass und des Sinns für Rhythmus beim Kinde anzutreffen ist! Versuchen Sie es, meine Damen, Ihre 4 bis 5jährigen Kleinchen regelmässige Bewegungen mit den Beinen machen zu lassen. Zählen Sie laut: Eins, zwei! bald das Eins — bald das Zwei betonend, und Sie werden mit Erstaunen gewahr werden, dass das Kind nicht Herr seiner Bewegungen ist, dass weder Ärmchen noch Beinchen seinem Willen gehorchen. Noch im Alter von 5 Jahren sind fast alle Kinder gleich unbeholfen. Im 7. bis 8. Jahre entwickelt sich der natürliche rhythmische Instinkt bei einer gewissen Anzahl, aber reichlich 75% bleiben unfähig, bestimmte Bewegungen bei schnellem Wechsel des Rhythmus richtig auszuführen . . . Nichtsdestoweniger setzt man sie mit Seelenruhe in diesem Alter vor ein Klavier und mutet ihnen zu, mit Hilfe ihrer kleinen schwachen Fingerchen — dem einzigen Akzentuierungsapparat, über den sie verfügen — rhythmisierte Tonfolgen, Musik hervorzubringen. Zieht man noch in Erwägung, dass selbst rhythmisch gut Beanlagte während ihrer Entwicklungsperiode zwischen 12 und 14 Jahren alle körperlichen Bewegungen mit grösserer Schwerfälligkeit vollziehen, das Gleichmass vorübergehend verlieren, so kann es nicht mehr Wunder nehmen, dass so wenig Klavierschülerinnen rhythmisch oder selbst nur streng im Takte spielen können. Der rhythmische Sinn wurzelt im Gleichmass der Körperbewegungen, wer ihn entbehrt, wird notwendigerweise linkisch in seinen Gebärden, un-

beholfen in seinen Bewegungen sein. Nervöse Menschen haben in der Musik unregelmässigen, ruckweisen Rhythmus; Phlegmatiker verweilen auf dem letzten Taktteile, Sanguiniker huschen über ihn weg. Die Fähigkeiten eines Kapellmeisters lassen sich bereits an seinem Auftreten, seiner Haltung, seinem Gruss erkennen, ehe er noch den Taktstab gehoben hat. Ein beobachtender und aufmerksamer Lehrer erkennt das Temperament seiner neuen Zöglinge an ihrer Art sich vorzustellen, zu gehen, sich zu setzen und zu sitzen. Wer leichten und natürlichen Schritts geht, besitzt die Keime eines schmiegsamen Rhythmus. Die steif Einherstelzenden werden vielleicht Rhythmus haben, aber ihnen wird eine harte trockene Art zu akzentuieren anhaften. Wer unregelmässigen Schritts, mit ungelenken Gebärden ankommt, von dem ist ein unruhiges und unausgeglichenes Rhythmisieren zu erwarten. Aber all diese Mängel können und sollen verschwinden, oder zum mindesten bedeutend abgeschwächt werden. Und hiezu dienen die körperlichen Übungen, durch welche die Kinder instand gesetzt werden sollen, augenblickliche Herrschaft über all ihre Muskeln zu gewinnen und die verschiedenartigsten und mannigfachsten Bewegungen zwanglos aneinander zu reihen. — Eine Schwäche in den Muskeln der Waden oder der Hüften oder des Rückens kann plötzliche und unfreiwillige, nicht zu vermeidende Bewegungen zur Folge haben und hierdurch eine zu schnelle Bewegung veranlassen, was die Verkürzung eines musikalischen Taktteils herbeiführt. Denn die Körperstellungen, und die von einer zur andern hinleitenden Bewegungen werden nur dann in den erforderten Zeitintervallen vollzogen werden, wenn die in Betracht kommenden, bald gleichzeitig, bald nacheinander in Funktion tretenden Muskelgruppen und ihre Antagonisten im richtigen Augenblick einsetzen. — Andererseits kann aus dem Mangel sofortigen Reagierens gewisser Muskeln auf den Willensakt des Zöglings eine Verlangsamung der Bewegung folgen, was die Verlängerung eines musikalischen Taktteils und — bei komplizierteren Bewegungen — vollkommen unrhythmische, regellose und der Absicht nicht entsprechende Gebärden herbeiführt. Die Erfahrung zeigt, dass selbst die Wiedergabe des einfach Metrischen, des Taktes, von der Langsamkeit der Übertragung des Willens auf das ausführende Organ beeinflusst wird. Es stellt sich daher als unumgänglich notwendig heraus, die Kinder vor allem Übungen machen zu lassen, durch die ihre Glieder geschmeidig werden, damit diese ohne jede Zögerung, sowohl räumlich als zeitlich, mit der erforderlichen Kraft, Abrundung und Elastizität jede Gebärde, jede Körperstellung und jede Kombination von solchen ausführen, durch die musikalische Zeiteinteilungen und rhythmische Betonungen dargestellt werden. Dann, nachdem das Gleichmass aller Körperbewegungen erreicht worden ist, soll das Studium der graphischen

Zeichen musikalischer Zeitwerte beginnen, die nicht mehr wie auf dem Piano von den Fingerchen der kleinen schwachen Kinderhand, sondern von dem ganzen Körper, von allen nach und nach in Tätigkeit tretenden Muskeln ausgedrückt werden, die durch den Rhythmus ihrer Bewegungen die geistigen Funktionen des Zeitmessens und Akzentuierens schulen. Auf solche Weise wird das Rhythmisieren gewissermassen eine natürliche, körperliche Tätigkeit, eine individuelle Lebensregung, was es sein soll. Denn der Rhythmus ist das Leben. Er ist's, der dem in den bildenden Künsten pulsierenden Leben schöne Verhältnisse und Gleichmass verleiht; in der Musik gibt er der Teilung von Zeitmassen Bedeutung, indem er die regelmässige Folge metrischer Betonung stellenweise durch pathetische Akzentuierung unterbricht, ohne sie aufzuheben. Durch die von ihm geschaffene Regelmässigkeit wird — wie Jean d'Udine trefflich sagt — ein logischer aus der Natur der Musik selbst erwachsender Organismus von ihr ebenso notwendig bedingt, wie die morphologischen Eigenschaften eines Körpers von seiner chemischen Beschaffenheit. — Da jede körperliche Bewegung oder jede Gruppe solcher Bewegungen einem Taktteil bezw. einer Gruppe von Taktteilen entspricht, so braucht der Lehrer nur gleichzeitig mit den betreffenden Bewegungen die Bedeutung der musikalischen Zeichen (Ganznote, Halbnote, Viertelnote usw.) zu lehren, die der Dauer jener Bewegungen entsprechen, um zu erreichen, dass nach zwei Jahren das Kind nicht nur all diese konventionellen Zeichen kennen wird, sondern sie auch mittels Gebärde und Stimme zu interpretieren — denn natürlich muss auch die Stimme bei diesen ersten Studien mitwirken — und durch das Singen sehr leichter Melodieen die verschiedenen Rhythmen zur Erscheinung zu bringen weiss. So wird das 7 bis 8 jährige Kind die Gesetze des Taktes und des Rhythmus kennen, ohne sich bewusst geworden zu sein, dass es musikalische Studien betrieben hat. Und es wird sie freudig und widerstandslos gelernt haben, denn die Kinder lieben die Bewegung über alles. Es wird gleichzeitig durch diese gymnastischen Übungen geschmeidiger und kräftiger geworden sein. Selbst seine Stimme muss sich entwickelt haben, da alle Muskeln seines Atmungsapparates in Bewegung gesetzt wurden, wodurch sein Brustkorb erweitert, seine Lungen gestärkt und seine Ein- und Ausatmungsfähigkeit auf das doppelte bis dreifache erhöht worden sind. Wenn ein aller rhythmischen Beanlagung entbehrendes Kind aus diesem zweijährigen Unterricht musikalischer Gymnastik keinen Vorteil in bezug auf die Kunst gezogen hat, wird es jedenfalls seine Gesundheit bedeutend gefestigt haben. Die anderen, normal begabten, die, ohne es zu wissen, Musik getrieben haben — wie Molière's Bourgeois gentilhomme Prosa spricht, ohne sich dessen bewusst zu sein — haben ebenfalls in rein körperlicher Beziehung profitiert, so

dass durch diese Gymnastik ein doppelter Zweck erreicht wird: 1. den Körper zu entwickeln, 2. aus ihm ein geschmeidiges und kräftiges Mittel künstlerischer Betätigung zu machen. Ich muss hinzufügen, dass auch künftige Klavierstudien dadurch nur gewinnen können, da die Finger im Verlaufe dieser Übungen durchaus nicht müssig bleiben, sondern zur Versinnlichung der Sechzehntel-, Zweiunddreissigstel- und Vierundsechzigstel-Noten herangezogen werden sollen, so dass die Handmuskeln einzeln und vereint geübt und — jauchzet auf, ihr Millionen, — selbst das berühmte „Daumen-Untersetzen" vortrefflich vorbereitet wird.

Nun haben wir ein 7 bis 8jähriges Kind, das die Metrik vollkommen inne hat und die sie versinnlichenden Zeichen kennt. Beginnt dieses Kind das Studium der Skalen und der Tonarten, so handelt es sich um musikalische Töne, und der Gehörsinn kommt ins Spiel. Über die Art und Weise ihn zur Geltung zu bringen, sollte keine Meinungsverschiedenheit herrschen, denn es kann nur eine einzige richtige geben (weshalb sie von keinem Menschen angewendet wird). Diese besteht darin, das Kind den Unterschied zwischen dem Ganzton- und dem Halbtonintervall bewerten zu lehren, indem man ihm die Skalen beibringt. Der Klavierspieler kennt nur eine einzige Skala, die von Grundton zu Grundton geht und die er nach Bedarf in andere Tonarten transponiert. Der Unterschied zwischen einer Tonart und der anderen beschränkt sich bei ihm auf den Unterschied zwischen den anzuwendenden Fingersätzen. Sie können sich sofort davon überzeugen, meine verehrten klavierspielenden Leserinnen: Denken Sie an irgendeine Skala — z. B. an die in As-Dur! Der Name dieser Skala erweckt in Ihnen nicht die Erinnerung an eine sich von anderen unterscheidende Tonfolge, sondern ist lediglich eine Erinnerung ihres Tastsinnes. Hand aufs Herz! Wenn Sie an As-Dur denken, haben Sie nicht die Vorstellung Ihres Zeigfingers auf der schwarzen As-Taste, des Mittelfingers auf der B-Taste, und des untersetzten Daumens auf dem folgenden C? Diese Unfähigkeit des Ton-Gedächtnisses findet sich bei allen Zöglingen der Harmonie, die ihre Lehrlingszeit am Klavier verbracht haben, und diese anscheinend unbedeutende Sache ist hinreichender Grund, den Instrumentalunterricht von Anfängern zu verwerfen. Ist einmal aus dem Gefühl für musikalische Klänge eine Tastempfindung geworden, das Ohr ausser Tätigkeit getreten, so ist jeder musikalische Fortschritt ausgeschlossen, wenn man nicht alle seine Kräfte einsetzt, die verlorene, auditive Bewertungsfähigkeit wiederzugewinnen. In der von mir befürworteten Erziehungsweise wird das Ohr des Kindes ohne Zuhilfenahme irgend eines andern Instrumentes als seiner eigenen Stimme geübt, und der Erzieher lehrt es die Folge von Ganz- und Halbtönen in den ver-

schiedenen Tonarten erst vernehmen und abschätzen, ehe er an das Studium dieser Tonarten geht.

Singt man die Skalen stets von Grundton zu Grundton, so folgen Ganz- und Halbtöne immer in der gleichen Ordnung aufeinander. Die beste Methode wird demnach zweifellos sein, alle Skalen (welcher Tonart sie immer seien) mit ein und demselben Ton zu beginnen (etwa dem C). Dieses Mittel ist von unfehlbarer Wirkung. Hören Sie, meine Damen, nachdem man Ihnen die C-dur Skala vorgesungen hat, die Tonfolge: „C, D, E, Fis, G, A, H, C.“ Bemerken Sie nicht sofort, dass dies nicht mehr die C-dur Skala sein kann? Dass die Halb- und Ganzton-Intervalle ihre Plätze verschoben haben, und dass man nur die alle Durskalen kennzeichnende Aufeinanderfolge: „2 Ganztöne, 1 Halbton, 3 Ganztöne, 1 Halbton“ herzustellen braucht, um zu erkennen, dass man in G-dur ist? Dies herauszufinden lernen die Kinder in 2—3 Monaten, und dann kann man für die Folge ruhig und sicher sein, dass die Funktionen des Gehörsinns sich vervollkommnen werden, dass die Kinder in einer gewissen Zeit absolutes Gehör erlangen werden — unter der ausdrücklichen Bedingung, dass sie vor Beendigung dieses Vorbereitungsunterrichtes keinerlei Instrumentalunterricht erhalten. Denn dieser — ich versichere es aufs bestimmteste — kann das erwünschte Ergebnis der Vorstudien nur gefährden. Ein einziger Monat zu frühen Klavierunterrichts — vor der vollständigen Ausbildung des Ohrs — genügt, alles bis dahin Erreichte zu vernichten.

Ich habe es früher betont, dass alle zu Gehör zu bringenden Töne von der Stimme des Zöglings hervorgebracht werden sollen. Auf solche Weise vollziehen sich Tonerzeugung und Tonaufnahme im selben Kopf, wodurch zwischen dem Tongebungsapparat und dem Empfangsapparat klingender Schwingungen derart nahe und innige Beziehungen entstehen müssen, dass jeder Fortschritt des einen von ihnen dem anderen zugute kommen muss. Die Vorteile der ersten musikalischen Erziehung des Kindes mittels des Gesanges sind übrigens zahlreich. Vor allem ist es zweifellos, dass die Haltung der Kinder vor dem Klavier geradezu entwicklungswidrig ist, wenn sie nicht von allem Anfang an strengstens beaufsichtigt wird. Drei Viertel aller Klavierzöglinge laufen mit eingesunkenem Brustkorb und eingezogenen Schultern herum; überdies sind die Schwingungen des Instruments von bedenklichstem Einfluss auf die Nerven. Wie viele junge Pianistinnen leiden an Magenschmerzen, an Hüftweh. Wie viele Mütter lassen ihre bleichen Töchter ohne allen Erfolg Eisenpillen schlucken, statt sie für einige Zeit von den teuren Klavierübungen zu dispensieren, wodurch sie all ihre jugendliche Frische wiedergewännen. Gesangsübungen aber veranlassen im Gegenteile die Erweiterung der Lungen, die Verbreiterung des Brustkorbes, die natürliche Haltung der Schultern

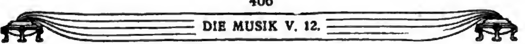
und beschleunigen die Blutzirkulation. — Selbstverständlich müssen die Atemübungen des ersten rhythmischen Unterrichtes während der zweiten Unterrichtsperiode, die sich mit dem Studium der Töne beschäftigt, fortgesetzt werden. Wenn man in der ersten Solfège-Lektion die Zöglinge veranlasst, tief einzuatmen, so findet man, dass fast alle ausnahmslos lediglich mit dem Oberteile der Brust atmen, wobei die Schultern gehoben werden, der Brustkorb sich verlängert, indem er sich zusammenzieht, was grösstenteils — was ich mich verpflichtet halte zu erwähnen — von der barbarischen Unsitte verschuldet wird, die den jungen Mädchen Mitteleuropas frühzeitig das Mieder aufzwingt. Sowohl in Holland, wie in Dänemark, Belgien, Schweden, in allen nördlichen Ländern überhaupt, wird — wie ich mich bei über 350 Aufführungen meiner Kinderreigen zu überzeugen Gelegenheit hatte — von allen Medizinal- und Schulbehörden der Brauch, die Taille künstlich zu verengen, verurteilt und ist ganz abgekommen. In den schwedischen Schulen, wie in vielen Unterrichtsanstalten Englands ist er geradezu verboten. In den südlichen Ländern ist es leider aus unsinnigen und erheuchelten Anständigkeitsgründen noch nicht so weit gediehen, und die Frage ist berechtigt, ob der Mangel an stimmlicher Beanlagung so vieler heranwachsenden Mädchen nicht im Zusammenhange mit dieser Vernachlässigung der dringendsten hygienischen Gebote steht? Holland, das derzeit reichlich ein Drittel der besten Sänger liefert, ist neben Schweden das Land, in dem man von frühester Kindheit an, sowohl in der Schule, als auf den musikalischen Lehranstalten systematische Atemübungen aufs genaueste und ernsteste betreibt, durch die alle Brustmuskeln gestärkt und entwickelt werden. Das freie Spiel der Muskeln des Brustkorbes erleichtert die Bewegungen der Kehlkopfmuskeln. Wer reichlichen Atem einzuziehen vermag, ihn lang in der Brust zu behalten und im richtigen Augenblick auszustossen versteht, wird nie in Gaumentönen, und höchst selten durch die Nase singen. Seine Stimme wird überdies einen Umfang gewinnen, der durch blosse Gesangsübungen nie erreicht werden kann. Alle unsere Gesanglehrer beklagen sich über eine Unzahl Fehler ihrer Zöglinge, die zu beseitigen ihnen meist die Zeit fehlt. Zum grössten Teil sind diese Fehler Folgen schlechter Behandlung der Stimmwerkzeuge in früher Jugend. Wieviel ermüdete, gebrochene Stimmen — weil man die Kinder in der Schule mit der Bruststimme zu hoch singen liess! Mancher Gesanglehrer empfiehlt in solchem Falle vor allem monatelange, selbst jahrelange Ruhe. Ist dieses Heilmittel nicht schlimmer als das Übel? Erhält ein übermüdetes Bein seine Beweglichkeit und Stärke wieder, wenn man es auf einige Wochen zur Unbeweglichkeit verdammt? Wahrlich wir verstehen uns noch wenig auf die Pflege des Gesanges — weder unsere Schulen noch unsere musikalischen Lehranstalten leisten was sie sollen. Goethe, der

in Wilhelm Meisters Wanderjahren einen idealen Erziehungsplan entworfen hat, der weise und zu beherzigende Ratschläge enthält, erklärt, dass in der ersten Periode des Jugendunterrichtes der Gesang die Grundlage aller physischen, moralischen und geistigen Erziehung sein sollte. Es heisst dort ausdrücklich: „Der Gesang bildet die erste Stufe der Ausbildung; alles andere schliesst sich daran und wird dadurch vermittelt."

Vom Standpunkte des rein musikalischen Fortschrittes bietet die zeitige Übung im Singen, ausser all den angeführten Vorteilen, noch den, den gemischten Chorgesellschaften gut vorgebildete Mitglieder zu bringen. Unsere Chordirigenten wissen es nur zu gut: unter 100 Sängern gibt es höchstens 25, die notdürftig vom Blatt lesen können. Denn, hat einmal sein Klavierunterricht begonnen, so wird dem Zögling das gesangliche Vomblattlesen ungemein schwer. Dass ein junger Pianist sehr schwierige Klavierstücke prima vista herunterzuspielen vermag, ist — so seltsam es auch klingen mag — noch durchaus kein Beweis, dass er hervorragende musikalische Beanlagung besitzt. Das gute Vomblattlesen auf dem Piano ist in Wirklichkeit eine Frage der Schnelligkeit des Überblicks und des augenblicklichen Gehorchens der ausführenden Organe. Derselbe ausgezeichnete Klavierspieler ist vielleicht ausserstande, die einfachste Melodie singend vom Blatt zu lesen. Wenn er es nicht nebenbei treibt, wird es ihm nach einigen Jahren sogar ganz unmöglich werden, denn sein Ohr hat alle Kontrolle über seine Stimme verloren, und es ist zu spät, eine augenblickliche Verbindung zwischen der Wahrnehmung der Note durchs Auge und der Willensbetätigung herzustellen, durch welche die Spannung der Stimmbänder wie erforderlich geregelt wird. — Wird das Kind dagegen frühzeitig dazu angehalten, und ist weder Stimme noch Gehör krankhaft beanlagt, ist das rhythmische Gefühl nicht tief unter dem Mittelmass, so wird der Zögling in 4—5 Jahren die schwierigsten Melodieen mit grösster Leichtigkeit vom Blatte singen. Aber — ich wiederhole es nochmals und ausdrücklich — aber nur unter der Bedingung, dass das Studium irgendwelchen Instrumentes nicht vorzeitig begonnen hat.

Es kann nicht meine Absicht sein, Ihnen, meine verehrten Leserinnen, den bis ins kleinste ausgearbeiteten Lehrplan eines vier Jahre dauernden Unterrichts vorzulegen, durch den sowohl der Gehörsinn als der Stimmapparat erzogen werden sollen. Ich muss mich darauf beschränken, zu sagen, dass alles in der Musik auf Melodie zurückgeführt und durch sie erklärt werden kann. Akkorde, Kontrapunkt, Übergänge, Formgeschlossenheit — alles hat seinen Keim in der Melodie.

Es erübrigt noch die Besprechung der Nuancierung und Phrasierung. Das Studium dieser beiden finden Sie in keinem einzigen Lehrplan vor-



gesehen, wiewohl es das beste Mittel zur Verfeinerung des musikalischen Geschmacks und zur Entwicklung des Sinns für künstlerische Schönheit ist. Ein Schweizer Musiker, Herr Mathis Lussy, ist es, der in seinem „Traité du rythme et de l'expression“ (Lehrbuch des Rhythmus und des musikalischen Ausdrucks) mit bewunderungswürdiger Klarheit und Folgerichtigkeit die Grundprinzipien dieses Studiums in wahrhaft genialer Weise festgelegt hat. Während der übliche Klavierunterricht die Frage nach dem Grunde der Nuancierung und Betonung gar nicht aufkommen lässt, werden die Zöglinge durch das Studium der Prinzipien aller Phrasierung und Nüancierung zur Selbständigkeit in der Wiedergabe geführt und werden sich der Bedeutung des Kontrastes der Tonstärke, der Grundlage alles musikalischen Stils, bewusst. Dies ist der wichtigste Teil aller künstlerischen Unterweisung. Der Sinn für das Schöne ist dem Kinde angeboren, und es interessiert sich leidenschaftlich für alles, was ihm ungeahnte Schönheit offenbart. Andererseits forscht es in seiner Weise unablässig nach dem „Warum“. Es zerlegt sein Spielzeug aus Wissbegierde. Die zahlreichen Notierungen in den Notenheften verhindern es, diesem natürlichen Drange nachzugehen, es befolgt blind die gegebenen Anordnungen, spielt piano oder forte, verzögert oder beschleunigt, weil es so geschrieben steht. Es spielt ohne persönlichen Anteil am Kunstwerk und seine Individualität ist ausgelöscht. Wie anders steht es der Sache gegenüber, wenn es die so leichten und logischen Gesetze des Phrasierens und Nuancierens kennen gelernt hat! Welche Freude, eine aller Vortragsbezeichnungen bare Melodie nach eigenem Empfinden zu singen, von nichts anderem geleitet, als der Kenntnis der Regeln des künstlerisch Schönen, d. h. den Gesetzen des Kontrastes! Und es erreicht das Erforderliche mit grösster Leichtigkeit, weil sich nichts seinen Fortschritten hemmend in den Weg stellt. Zwischen ihm und dem musikalischen Kunstwerk steht nichts, in diesem unmittelbarsten Verkehr merkt es, wie sein eigenstes ästhetisches Empfinden von Tag zu Tag sich entwickelt. Im regelmässigen und langsamen Verlaufe seiner Studien hat es sich ausschliesslich seiner persönlichen Mittel bedient; seine Muskeln wurden gestärkt und geschmeidigt und gewöhnt, seinem Willen unverzüglich zu gehorchen; richtiger Rhythmus, sinngemässe Betonung sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Sein Ohr hat gelernt, die Töne voneinander zu unterscheiden, es vernimmt und wird sich des gegenseitigen Verhältnisses sowohl nacheinander als miteinander erklingender Töne bewusst. Seine Stimme wurde durch fortschreitende Übungen entwickelt und sein Ohr gleichzeitig geschult, so dass das Kind Melodieen nicht nur tadellos wiederzugeben, sondern auch neu zu schaffen vermag. Mit einem Worte: es ist musikalisch geworden, es kennt alle Elemente der Musik, so dass nunmehr der Augenblick gekommen ist, erst



nunmehr, mit elf oder zwölf Jahren, wo es einen Sinn hat, das Kind an ein Klavier zu setzen. Jetzt werden Skalen und Fingerübungen kein Gegenstand des Grauens und Abscheus mehr sein, denn es weiss, was es spielt, versteht die Verbindung der Töne, kontrolliert im Innern die Richtigkeit ihrer Folge. Jetzt wird es binnem Kurzem ohne alle Mühe und Anstrengung, ganz natürlich — als ob's so sein müsste — transponieren, präludieren, improvisieren. Seine technischen Fortschritte werden sich überraschend schnell vollziehen, denn seine durch die rhythmische Gymnastik gut vorbereiteten Finger stehen im Dienste eines zweckbewussten, lebendigen Gedankens.

Verehrte Leserinnen! Was ich Ihnen hier vorgeführt habe, sind nicht nur Zukunftsträume, Illusionen. Es gibt nichts Neues unter der Sonne! Vor drei bis vier Jahrhunderten bereits wurden diese Ergebnisse in der niederländischen und italienischen „Schola" erzielt. Es ist kein Zweifel, dass jedes normal begabte Kind heutzutage es ebensoweit bringen kann. Zeigen sich unter den dieser Erziehung teilhaftig werdenden Kindern solche, die durch vollständigen Mangel musikalischer Fähigkeiten verhindert sind, dem Unterricht zu folgen, so hat dies nur den bedeutenden Vorteil, Lehrern und Eltern jeden Zweifel über das einschlägige Talent der betreffenden Kinder zu benehmen. Und wenn diese dann nicht gezwungen werden, irgendein Instrument zu erlernen, so sind sowohl sie selbst, wie die Gesellschaft nur zu beglückwünschen. Vielleicht wird die Überschwemmung der Welt mit unfähigen und mittelmässigen Dilettanten eingedämmt, die irgendein Instrument zu spielen erlernt haben, ohne es zu lieben, und die ohne eigentlichen innern Drang ihr Instrument weiter misshandeln, weil doch sonst das viele schöne Geld zum Fenster hinausgeworfen wäre, das die bisherigen Studien gekostet haben. Das Musizieren solcher Leute ist ihnen und ihrer Umgebung eine Qual!

Wer nicht ganz in der Routine befangen ist, wird einsehen, dass wir uns jetzt auf falschem Wege befinden und dass so schnell als möglich eingelenkt werden muss. Ich bin auf den Einwand mancher Mutter gefasst, die mir sagen wird, dass meine „Vorbereitungen" recht lange dauern, dass mein Lehrplan gar zu viel umfasse, dass sie ihre Kinder nicht zu Künstlern, sondern zu Liebhabern erziehen wolle ... Meine Antwort hierauf lautet, dass nichts ihrer Absicht entgegengesetzter sein kann, als der übliche Klavierunterricht, durch den nicht Liebhaber, sondern Virtuosen gezüchtet werden, und der ein riesiges Arbeitsquantum zur Voraussetzung hat. Der von mir vorgeschlagene Weg ist wesentlich kürzer und weniger anstrengend. Er ist es, der für künftige Liebhaber besonders angezeigt ist, denn auf ihm werden sie die Musik lieben lernen. Wählen Sie für Ihre Kinder,

was Sie für nützlicher und künstlerisch fördernder halten: zwei bis drei Stunden tägliches Skalen- und Arpeggienspiel oder $^{3}/_{4}$ Stunden Arbeit, um musikalisch zu werden. Aber selbst, wenn Sie beabsichtigen sollten, Ihre Kinder zu Virtuosen zu erziehen — lassen Sie vorher ihre musikalischen Fähigkeiten bis zu einem gewissen Entwicklungsgrade steigern; es gibt nichts Unangenehmeres und Groteskeres, als einen unmusikalischen Virtuosen.

Es bleibt uns noch die Frage zu erörtern, was mit jenen Kindern geschehen soll, die bereits Klavierunterricht genossen und eine gewisse Fertigkeit erlangt haben. Wird es noch möglich sein, sie in bezug auf Gehör und Rhythmus auf den richtigen Weg zu bringen? Ich glaube es — aber es wird hierzu ihrerseits eines starken Willens und unbeugsamer Ausdauer bedürfen. Vor allem müssen sie allen Stolz bei Seite lassen und sich darüber klar werden, dass alles was sie bisher am Klavier erlernt haben, mit der Musik als solcher nichts zu tun hat, sondern nur als ihr Surrogat gelten kann; dass ihre Wiedergabe musikalischer Werke lediglich angedrillt, maschinenmässig ist und weder ihrem individuellen Temperament entspringt, noch die Frucht reifen Urteils, gefestigten Geschmackes, wahrhaft künstlerischer Erziehung ist. Und diese Selbstverleugnung halte ich für den schwersten Teil der Aufgabe. Nicht für selbständige Zöglinge, die früher oder später einsehen lernen, was ihnen fehlt und dann durch ausdauerndste Arbeit jene Kenntnisse zu erwerben trachten, die sie für ihre vollständige künstlerische Entwicklung für unentbehrlich erachten — aber für jene Zöglinge, die von Eltern abhängen, die die Notwendigkeit dieser Studien nicht einsehen, die mit den bisher erreichten, rein äusserlichen Resultaten ganz zufrieden sind und die die Zukunft ihrer Kinder opfern, ohne zu ahnen, welches nie wieder gut zu machende Unrecht sie ihnen zufügen. Denn in 75 von 100 Fällen sind es die Eltern, die es verhindern, dass sich die Kinder dem Solfège-Studium mit Eifer und Vertrauen hingeben. Sie halten mehrere Jahre langes Studieren und Arbeiten zur Entwicklung des Gehörsinns, Arbeiten, deren Resultate sich nicht sofort in an Familienabenden einzuheimsenden Bravos von Bekannten und Verwandten umsetzen lassen, dem Talent ihrer Kinder für abträglich, die als Pianisten soviel für die Eitelkeit der Frau Mama und des Herrn Papa schmeichelhafte Lobsprüche einheimsen könnten. Und wenn sie sich herbeilassen, einen Versuch zu machen, so werden die Studien unter irgendeinem Vorwand schon nach dem ersten Jahre aufgegeben. Wie oft hört der Solfège-Lehrer seine Zöglinge sagen: gerne würde ich fortsetzen — aber Mama ist dagegen. — Und warum? Es kostet zu viel Zeit, und ich muss mich jetzt zur Konfirmation vorbereiten. — So? Da musst du deinen Klavierunterricht also auch aufgeben? — O nein,

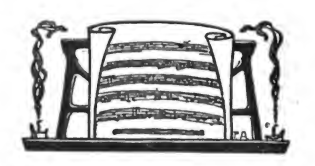
den muss ich trotzdem fortsetzen! — — — Ja, ja, den Klavierunterricht, den kann man nicht aufgeben, selbst wenn es sich um die Konfirmation handelt. Das Klavier, das ist die Bundeslade; trotz allem, was man dagegen einwenden mag, die Musik; heilig — unantastbar — Tabu! Man betet es an wie den Moloch, opfert ihm jede bessere Erkenntnis, jedes edlere künstlerische Empfinden, den Geschmack — ja selbst die Gesundheit der Kinder. Wollten sich doch die Eltern eines bessern belehren lassen! Wenn sie eine Ahnung hätten, welchen unermesslichen Schaden sie ihren Kindern zufügen — ich zweifle nicht, dass sie ihr musikalisches Erziehungssystem ändern würden. Das Klavier würde dann für einige Zeit in den Hintergrund treten, und die Schüler — selbst die ältesten — müssten das vorzeitig verlassene oder gar nie betriebene Studium der beiden Grundelemente der Musik aufnehmen: Rhythmus und Klang. Sie würden erfahrenen Lehrern anvertraut werden, durch deren Unterweisung ihre Körperbewegungen Gleichmass und Rundung, ihr Geist Entschiedenheit eines sich sofort den Gliedmassen mitteilenden Willens erhielten; sie würden Empfindung für Zeitmass und Takt gewinnen, befähigt werden, ohne Schwierigkeit eine auf irgendwelchem beliebigen Taktteile beginnende musikalische Phrase ohne Stockung wiederzugeben, ohne Übertreibung zu verlangsamen und zu beschleunigen, die hervorzuhebenden Töne einer Periode zu akzentuieren, die musikalische Phrase kräftig und doch weich zu „modellieren".

Die wohltätige Wirkung rhythmischer Gymnastik würde dem unheilvollen Einfluss entgegenarbeiten, den das Klavier auf die Nerven unserer jungen Mädchen ausübt, und sie würden nicht nur musikalischer, sondern gleichzeitig anmutsvoller und ausgeglichener in ihren Bewegungen — „ein Ziel aufs innigste zu wünschen".

Das Ohr ist immer entwicklungsfähig, wenn ernster Wille und Ausdauer vorhanden. Nie ist's zu spät, Erspriessliches zu tun! Und der Erfolg wird die Beharrlichen für ihre Anstrengungen reichlich belohnen. Statt passiv Musik über sich ergehen zu lassen, werden sie ein persönliches Verhältnis zu ihr gewinnen, sie wie ein Teil ihrer selbst lieben lernen. Die Klavierlehrer haben hierbei nur zu gewinnen. Sie bekommen für das Studium des Instruments gut vorbereitete Zöglinge. All ihre Bemerkungen über Stil und künstlerische Wiedergabe fallen auf fruchtbaren Boden. Von selbst werden die Schüler jeden gröberen Fehler sofort ausbessern, weil er ihrem verfeinerten musikalischen Gefühl zuwider sein wird. Keine wegen mangelnden Talentes in Mitte Wegs aufgegebenen Studien mehr, denn die Klavierlehrer hätten es nur mehr mit Zöglingen zu tun, deren musikalische Befähigung vorher ihre Probe bestanden hat. Selbst die Eltern kämen, wenn sie meine Ratschläge befolgten, besser weg. Ihre

Ohren würden nicht mehr unter den furchtbaren Klanggefechten zu leiden haben, die der Anfänger mit seinem Instrument zu bestehen hat. Sie würden ihre Kinder bald klassische und moderne Musik geschmackvoll vom Blatte spielen hören, statt die monatelangen, peinigenden Vorbereitungen zur Aufführung eines rasend schweren Konzertstückes erdulden zu müssen, das das Geplauder eines five-o'clock oder einer Familiensoirée stören oder mehr oder minder angenehm unterbrechen soll. Ihre Kinder würden nach dem Gehör spielen, geschmackvoll vorgetragene Melodieen am Instrument improvisieren, Gesang in irgendeiner gewünschten Tonart begleiten, alte und neue Chöre singen, selbst — und warum nicht? — ohne weiteres und ohne jede Ziererei ihren Freunden und Freundinnen zum Tanz aufspielen, mit Schwung und Rhythmus. Wie muss es die Eltern glücklich machen, ihre Kinder in einem so innigen Verhältnis zur Kunst zu wissen, die zur Genossin ihres Alltagslebens geworden, da ihr Körper, dank zielbewusster Unterweisung, ihrem in den Sphären des Schönen heimischen Geiste willig dient! — — —

Ich werde glücklich sein, wenn meine Ausführungen dazu beigetragen haben, der Erkenntnis des falschen und des richtigen Weges musikalischer Jugenderziehung Bahn zu brechen.





BÜCHER

74. **Eduard Bernoulli:** Oratorientexte Händels. Streifzüge im Gebiete der Chrysanderschen Händelforschung. Verlag: Schulthess & Co., Zürich 1905.

Ed. Bernoulli bietet mit seiner kleinen Schrift eine sehr fleissige und sorgsame Arbeit, der die weiteste Verbreitung im Kreise der praktischen Musiker und des Publikums zu wünschen ist. Man braucht nicht jede Äusserung darin zu unterschreiben, aber ihre Tendenz, die in letzter Linie eine Apologie Chrysanders gegen unberechtigte Kritiker ist, wird man unter allen Umständen gutheissen müssen. Bernoulli handelt zunächst von szenischen und dramatischen Vorgängen als innerer Voraussetzung zu Händels Oratorien, wobei er sich auf eine Reihe von Vorgängern berufen kann, die in Händel den Musikdramatiker gesehen haben. Er weist auf die Inszenierung von Kammerkantaten, auf szenische Bemerkungen in Händels Handexemplaren hin usw. Alles drängt darauf, „wenigstens ideell, Bühnenbilder bei den uns bekannten Oratorien in Betracht zu ziehen". Die Frage, welche praktische Konsequenz sich daraus ergebe, umgeht Bernoulli. Ein zweiter Abschnitt behandelt Auslassungen und Einschiebungen einzelner Stücke eines Oratoriums in Direktorialpartituren. Auch hier wird Chrysanders, des unvergleichlich fleissigen, gewissenhaften und kenntnisreichen, Wirken vollauf gewürdigt. Weiterhin behandelt Bernoulli Entlehnungen Händels in seinen Oratorien, sodann die deutsche Übersetzung aus dem englischen Grundtext, wobei es natürlich an Angriffen gegen R. Franz nicht fehlt. Er macht auch selbst einige Verbesserungsvorschläge. Der letzte Abschnitt spricht von den frei improvisierten Zutaten im Gesangsvortrag. Mag man gegen das eine oder andere etwas vorbringen können: die verantwortlichen Leiter von Händelschen Oratorienaufführungen sollten allesamt das eine beherzigen: dass die hier wiederum von Bernoulli zusammengestellten „Fragen" im Grunde genommen keine solchen sind, die im Prinzipe noch zu lösen wären. Das ist durch die Wissenschaft längst und überzeugend geschehen. Wie man sich zu einer Einzelheit, für die eine bestimmte Lösung vorgeschlagen wurde, stellt, hat damit nichts zu tun.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

75. **Herman Zumpe:** Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen. Mit Geleitwort von Ernst v. Possart. Verlag: C. H. Beck, München.

So recht sympathisch und liebens- und verehrenswert ersteht vor uns Gestalt und Wesen Herman Zumpes, wenn wir die vorliegende Lebensgeschichte lesen. Der Held des Buches führt in diesem fast fortwährend selbst das Wort — den zahlreichen abgedruckten Briefen sind nur kurze verbindende Texte beigegeben — und um so unmittelbarer ist der Eindruck auf den Leser. In einzelnen Kapiteln baut sich so die Geschichte dieses Künstlerlebens vor uns auf: das erste behandelt die Jugendzeit von 1850—1873, das zweite die Lehrjahre in Bayreuth, das dritte die Kapellmeisterjahre in Salzburg, Würzburg, Magdeburg, Frankfurt a. M. und Hamburg (bis 1891), das vierte die Stuttgarter Periode, das vorletzte die erste und das letzte Kapitel die zweite Münchener Zeit bis zum Todesjahr 1903. Diese gut getroffene Gliederung wird noch plastischer durch den

schon erwähnten glücklichen Umstand, dass in Briefen und Brieffragmenten Zumpe selbst persönlich zu uns zu reden scheint. Wieviel gute Gedanken, welch ein Schatz an Urteilen, Bemerkungen, an Aussprüchen über Kunst und Künstler finden sich da — mitunter Sätze von klassischer Einfachheit und von lapidarer Kürze und Knappheit, die in Zukunft gewiss noch zu geflügelten Worten werden dürften! Zumpe verstand sich meisterlich auf die seltene Kunst, mit wenig Worten gar viel zu sagen. Dieser künstlerische Wert des Mannes wird aber noch weit übertroffen durch die zahllosen Dokumente edelster Menschlichkeit, die das Büchlein in sich birgt. Es ist eine wahre Wonne, in den Briefen aus der sorgenvollen Kapellmeisterzeit zu lesen, wie aus jeder Zeile wieder die Begeisterung spricht, die auch durch den kleinlichsten Gelderwerb, durch alle die nie endenwollende Mühsal des täglichen Lebens nicht ertötet werden kann. Wunderschön sind insbesondere die Briefe an seine Braut, denen übrigens so manche schöne Freundesbriefe würdig zur Seite gestellt werden können. Die stete Hoffnungsfreude, die Güte, die ihn immer gleich tief beseelt, der rührende Zug der Tierliebe, ja der Pflanzenliebe — all' das vereinigt sich zu einem Bild von so edler und klarer Reinheit, dass es wohl ideal genannt werden kann. — Als Anhang sind beigegeben: Erstens: Notizen Zumpes über sein Zusammenleben mit Richard Wagner — interessant, in vielem aber schwer zu deuten, da es bloss abgerissene Schlagwörter sind. Zweitens: Aufzeichnungen und Aphorismen — auch hier gar viel Wertvolles und Bemerkenswertes. Man denke über Bemerkungen wie diese: „Der Tod ist die Heimkehr vom Urlaub" oder „Willst du einen Menschen erkennen, so höre auf sein Lachen und merke, wie sein Verhältnis zum Tiere ist". Endlich ein Verzeichnis von Kompositionen Zumpes. Das Vorwort Possarts leitet das Buch stimmungsvoll und herzlich ein.

Dr. Egon von Komorzynski

MUSIKALIEN

76. **Christian Sinding:** An die Heimat. Für gemischten Chor und Baritonsolo mit Pianoforte. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Ein äusserst dankbarer und leicht auszuführender Chor mit einem sehr wirkungsvollen Baritonsolo. Sehr interessant ist besonders der Klavierpart gehalten.

77. **Carl Adolf Lorenz:** Drei Männerchöre. op. 69. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Lieder werden sich um ihrer kraftvoll-männlichen Eigenart in gut geleiteten Gesangvereinen bald Eingang verschaffen; besonders gut hat mir No. 2 gefallen. No. 3 „Echo" wird natürlich den Hörern am meisten munden und stürmisch applaudiert werden. Dass das Echo mitunter etwas anderes zurückgibt, als was ihm zugerufen wird, soll den Sängern, dem Publikum und den Kritikern keinen Augenblick die Freude an dem niedlichen Dinge trüben.

Paul Hielscher

78. **Fritz Kauffmann:** Quintett für Flöte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott. op. 40. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Die erfreulicherweise immer mehr zunehmende Pflege der Blaskammermusik veranlasst auch moderne Komponisten zu Kompositionen für Blasinstrumente, trotzdem sie sich vorläufig noch immer nur eine schwache Verbreitung im Publikum davon versprechen dürfen. Das mir in Partitur vorliegende Kauffmannsche Quintett gehört auf jeden Fall zu den Werken, an denen keine Bläservereinigung vorübergehen sollte; es ist ein kleines Meisterstück im Satz, melodienreich und sehr dankbar für die einzelnen Instrumente geschrieben; es ist aber weniger ein Kammermusikwerk als ein Konzertstück infolge der den Instrumenten gestellten virtuosen Aufgaben. Der langsame Satz ist besonders gehaltvoll, die Verarbeitung der Themen im ersten Satz ist ganz vortrefflich.

79. **Gustave Samazeuilh:** Sonate (en si mineur) pour Violon et Piano. Verlag: A. Durand & fils, Paris.

Offenbar ein Erstlingswerk eines hochbegabten Komponisten, der aber noch durchaus in seiner Sturm- und Drangperiode sich befindet und daher César Franck, Chévillard, Debussy noch übertrumpfen will, vor allem in bizarren Einfällen und kühnen Harmonieen. Es lohnt sich aber, das für beide Spieler nichts weniger als leichte Werk eingehend zu studieren. An Takt- und Tempowechsel kann er sich nicht genug tun.

80. **David Popper:** Streichquartett. op. 74. Verlag: Friedr. Hofmeister, Leipzig.

Man merkt es diesem Streichquartett an, dass der berühmte Violoncellvirtuos Popper sich eifrig mit der klassischen Quartettliteratur beschäftigt haben muss; ohne irgendwie Anklänge zu enthalten, erinnert dieses Quartett in bezug auf Stil und Aufbau durchaus an die Klassiker; es hinterlässt sogar einen etwas altmodischen Eindruck. Die Melodie des langsamen Satzes ist etwas weichlich; die Themen sind im allgemeinen recht gefällig. Wohl am besten geraten ist das Scherzo. Das klangschöne Werk ist nicht schwierig und bevorzugt in keiner Weise das Violoncell, wie man glauben könnte.

81. **Hermann Grädener:** Violin-Konzert in D-dur. op. 22. Ausgabe für Violine und Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sehr violingemäss und melodiös, mit Ausnahme der Kadenz des ersten Satzes, die wie im Mendelssohnschen Konzert ein integrierender Bestandteil ist, nicht übermässig schwer, mit einem besonders wirkungsvollen Finale. Sehr empfehlenswert als Prüfungsaufgabe für Konservatoriumskonzerte, von Ondricek bereits mit Erfolg gespielt.

82. **Christian Barnekow:** Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. op. 12. — Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle. op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn ich recht unterrichtet bin, ist dieser dänische Komponist, der trotz seiner zahlreichen Lieder im Riemannschen Lexikon nicht erwähnt ist, noch zur Zeit Mendelssohns geboren; jedenfalls komponiert er in dessen und in Gades Geist. Von den beiden vorliegenden Werken gebe ich unbedingt dem Klavierquartett den Vorzug; es ist sehr melodiös, gefällig und schön gearbeitet. Dilettanten werden es mit Vorliebe spielen. Die Erfindung im Streichquintett ist nicht sehr glücklich; mit Ausnahme des recht gelungenen Scherzos wird man dem Werke kaum ein anhaltendes Interesse entgegenbringen können; die sehr gelungene formale Arbeit sei aber besonders hervorgehoben.

83. **B. Solotarjoff:** Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. op. 13. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

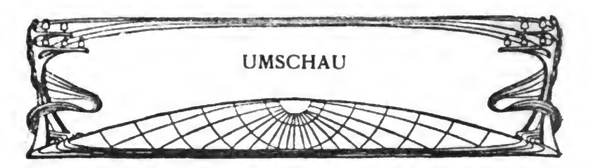
Enthält in allen vier Sätzen recht Eigenartiges, besonders in dem langsamen Satz und dem Scherzo. Eine gewisse Weitschweifigkeit des Werkes, das in knapperer Form entschieden noch wirkungsvoller wäre, entspricht durchaus dem national-russischen Charakter. Allen vier Instrumenten bietet das Werk dieses sehr begabten Komponisten dankbare Aufgaben.

Wilhelm Altmann

84. **Cornélie van Oosterzee:** Sechs leichte Stücke für Klavier zu 4 Händen. op. 55. — Carnaval, 3 Phantasieen für Piano. op. 58. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Die vierhändigen Stücke sind im Primo-Part für einen Anfänger berechnet und erfüllen den Zweck leichtwiegender Unterhaltungsmusik. Die drei zweihändigen Phantasieen stellen sehr anspruchsvolle technische Forderungen, verraten aber keinerlei musikalische Eigenart, lassen vielmehr zwischen ihrem äusseren Aufbau und inneren Wert eine tiefe Kluft erkennen.

Hermann Teibler



NEUE OPERN

Max Schillings: „Moloch", musikalische Tragödie, Dichtung frei nach Fr. Hebbels Moloch-Fragment, wird zu Beginn der neuen Spielzeit ziemlich gleichzeitig an der Dresdener und Wiener Hofbühne in Szene gehen.

John Philip Sousa: „King of the Day" wird Ende März in Philadelphia zum ersten Male aufgeführt werden.

Siegfried Wagner: „Sternengebot" betitelt sich eine neue Oper, die der Komponist soeben vollendet hat und die in der nächsten Spielzeit zur Aufführung gelangen soll.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Im Kgl. Opernhaus soll noch in dieser Spielzeit „Der faule Hans" von Alexander Ritter zur Aufführung kommen.

Lüttich: Albert Dupuis' Oper „Jean Michel" ging am 17. Februar unter Leitung des Komponisten in Szene.

Paris: André Messager's neue Oper „Le chandelier", Libretto nach einer Mussetschen Erzählung, soll noch in dieser Saison in der Komischen Oper herauskommen.

Parma: „Benvenuto Cellini", eine neue Oper von Angelo Tubi, erlebte am 21. Februar ihre Uraufführung.

Philadelphia: „Calatrava", eine romantische Oper von William H. Tumbelstone, fand bei der Uraufführung am 2. Februar eine beifällige Aufnahme.

Toulouse: Das „Théâtre du Capitole" hat das einaktige lyrische Drama „Amaryllis" von André Gailhard zur Erstaufführung gebracht.

KONZERTE

Aachen: Das diesjährige Niederrheinische Musikfest findet vom 3.—5. Juni statt. Als Festdirigenten sind Prof. Schwickerath und Felix Weingartner gewonnen worden.

Bonn: Schumannfeier. An dem Grabmal des Meisters auf dem alten Friedhof soll am Sonntag, den 20. Mai morgens ein kurzer Gedächtnisakt abgehalten werden, bestehend aus einer Ansprache und dem Gesang des Bonner Männergesangvereins „Concordia", der vor 50 Jahren auch die sterblichen Reste des grossen Toten hinausgetragen hat. In zwei Abendkonzerten am 22. und 23. Mai werden die Ouvertüren zu Manfred und Genoveva, die Symphonieen in Es-dur und B-dur, Konzertstücke für vier Hörner und Orchester, das Klavierkonzert, ferner die Faustszenen, das Requiem für Mignon und das Neujahrslied aufgeführt werden. Am Himmelfahrtstage selbst ist das übliche Morgenkonzert wieder geplant, das dem unsterblichen Liederkomponisten und Kammermusiker gilt. Das Klavierquartett, Klaviersoli, sowie die Dichterliebe und das spanische Liederspiel sollen das erlesene Programm bilden. Joseph Joachim teilt sich mit August Grüters in die Leitung der Aufführungen. Das verstärkte Berliner Philharmonische

Orchester übernimmt den instrumentalen Teil. Ernst von Dohnányi, sowie das Pariser Bläserquartett des Herrn Penable sind als Instrumentalsolisten gewonnen; so ist die Gelegenheit gegeben, die nur äusserst selten aufgeführten Konzertstücke für vier Hörner und Orchester zu geniessen. Für den Sologesang stehen Künstler und Künstlerinnen besten Namens zur Verfügung: die Damen Kappel und von Kraus-Osborne, die Herren Dr. von Kraus, Prof. Messchaert und Felix Senins. Der städtische Gesangverein wird in einer Stärke von etwa 200 Damen und über 100 Herren an die Choraufgaben herantreten.

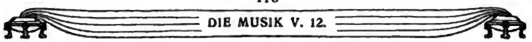
Lawrence (U. S. A.): Das alljährlich stattfindende Frühjahrs-Musikfest an der Universität Kansas wird am 6. und 7. April abgehalten.

Marseille: Die „Association artistique" (Dirigent: Gabriel Marie) beging die Feier ihres 20jährigen Bestehens und veranstaltete bei dieser Gelegenheit ihr 500. Konzert.

Orléans: Kapellmeister G. Rabani und Organist Ed. Mignan, die Gründer der Bach-Gesellschaft, haben bereits zwei Konzerte veranstaltet, die sich eines ausserordentlichen Erfolgs zu erfreuen hatten. Es gelangten zur Aufführung: Ouvertüre für Orchester C-dur, „Laudamus te" aus der h-moll Messe, Klavierkonzert d-moll und die Kantate „Brich dem Hungrigen das Brot".

TAGESCHRONIK

Die IV. Generalversammlung der Pensions- und Sterbekasse des deutschen Chorsängerverbandes (Sitz: Frankfurt a. M.), die Ende Februar in Dresden tagte, beschloss, wie wir der „Sächsischen Zentral-Korrespondenz" (Dresden) entnehmen, den Sitz der Kasse vorläufig in Frankfurt a. M. zu belassen. Zum geschäftsführenden Vorsitzenden wurde für den ausscheidenden Herrn Körner dessen Stellvertreter Herr Kucera, Mitglied der Frankfurter Oper, gewählt. Der Hauptsitzung wohnte als Vertreter des Reichsversicherungsamtes zu Berlin Regierungsrat Dr. Wolf bei, unter dessen Mitwirkung diejenigen Satzungsänderungen getroffen und angenommen wurden, die das Weiterbestehen der Kasse ermöglichen. Die Anträge auf Anschluss an die Pensionsanstalt der deutschen Bühnengenossenschaft oder an eine Rentenversicherung wurden damit hinfällig. Vom Dresdner Generalintendanten Grafen von Seebach, dem Vorsitzenden der Kommission des deutschen Bühnenvereins zur Prüfung der sozialen Lage der Chormitglieder, traf während der Verhandlungen ein verbindliches Danktelegramm ein als Antwort für die ihm ebenfalls telegraphisch entbotene ehrerbietige Begrüssung. Zum Vorort für die nächste Generalversammlung wurde Hamburg gewählt. Für die Mitglieder der Pensions- und Sterbekasse, die dem Ausgange der Verhandlungen mit grosser Spannung entgegen sahen, ist kein Grund zur Beunruhigung vorhanden. Die Kassenführung ist in bester Ordnung, nur die mathematischen Grundlagen bedurften einer Berichtigung. So macht sich die Einführung einer Abstufung der Pensionsabzüge nach der Dauer der Mitgliedschaft notwendig. Bisher wurde ohne Rücksicht auf die Dauer der Zugehörigkeit der Betrag von 95 bezw. 100 Mk. jährlich gewährt. Künftig beginnen diese Sätze mit 70 Mk. nach 10jähriger Mitgliedschaft. Für die Nachzahlungen bei verspätetem Eintritt wurde eine bequemere Zahlungsweise eingeführt. Künftig soll es auch freistehen, Mitglied der Pensions- oder der Sterbekasse zu werden. Es war auch möglich, ohne eine empfindliche Herabsetzung des Sterbegeldes auszukommen. Es genügte von 250 Mk. auf 200 Mk. herabzugehen. Man konnte sogar Nachzahlung in Aussicht stellen. Für die Stetigkeit der verhältnismässig grossen Einnahmen



aus Benefizvorstellungen aller Art, mit denen die Kasse rechnen kann und muss, wurde eine Sicherstellung vom Kaiserlichen Aufsichtsamte verlangt. Ein Fehlbetrag soll im Notfalle durch eine Umlage aufgebracht werden. Der Kaiserliche Versicherungsrevisor Regierungsrat Dr. Wolf erwarb sich durch seine von jedem Bureaukratismus freie, der besonderen Eigenart der Verhältnisse Rechnung tragende Beratung der Delegierten den aufrichtigsten Dank der Versammlung. Er wurde als rettender Engel gepriesen und das Reichsversicherungsamt als eine wohltätige Einrichtung. Nach reichlich zwanzigstündiger Verhandlung konnten die Verbandsvertreter getrost nach Hause zurückkehren.

Richard Strauss' Oper „Salome" soll nun doch in Berlin zur Aufführung kommen. Falls die Berliner Hofoper das Werk nicht einstudiert, wird die Konzertdirektion Jules Sachs eine einmalige Aufführung der „Salome" veranstalten und zwar mit dem gesamten Ensemble der Dresdner Hofoper (Solisten, Chor und Orchester, 170 Mitwirkende), also in der Originalbesetzung.

Die neue Eidgenössische Musikkommission, bestehend aus den Musikdirektoren Gabriel Weber, Professor Angerer, Dr. Rohrer in Zürich, Wilhelm Sturm in Biel, Rich. Wiesner und Baldamus in St. Gallen, Troyon in Lausanne, Pantillon in Chaux-de-Fonds, wählte für den austretenden hochverdienten Dr. Attenhofer zum Präsidenten Gabriel Weber in Zürich, zum Sekretär Wilhelm Sturm in Biel.

Im Verlag von Zweifel-Weber in St. Gallen erscheint seit 1. Januar eine neue schweizerische Gesangvereins-Zeitung „Der Barde".

Am 27. Januar wurde in Triest ein Verdi-Denkmal eingeweiht. Die Kosten waren durch öffentliche Subskriptionen aufgebracht. Als Sieger aus dem für italienische Bildhauer eröffneten Preisausschreiben ging La Forêt hervor. Das Denkmal aus karrarischem Marmor erhebt sich auf dem San Giovanni-Platze.

Kapellmeister Wilhelm Gericke, Leiter des Boston Symphonie-Orchesters, hat infolge von Differenzen mit dem finanziellen Leiter des Unternehmens seine Stellung niedergelegt.

Alexander Sebald hat seine Stellung als Konzertmeister der Kgl. Kapelle in Berlin aufgegeben.

Musikdirektor Wilhelm Rinkens aus Recklinghausen ist zum Kantor an der Georgenkirche, Gesanglehrer am grossherzogl. Gymnasium und Musiklehrer am grossherzogl. Lehrerseminar in Eisenach ernannt worden.

Frhr. von und zu Gilsa, der Intendant des Kgl. Hoftheaters in Kassel, hat seinen Abschied genommen. Graf Bylandt-Rheydt ist zu seinem Nachfolger ausersehen.

Der Münchener Konzertsänger Josef Loritz wurde vom Herzog von Anhalt zum Kammersänger ernannt.

Dem Organisten der Reformierten Kirche in Dresden, Uso Seifert, ist der Titel „Kirchenmusikdirektor" verliehen worden.

Der Sultan verlieh Berliner Künstlern, die in Konstantinopel konzertierten, folgende Orden: Hedwig Kaufmann (Konzertsängerin) den Schefakatorden zweiter Klasse, Felix Meyer (Violinist) und Gustav Lazarus (Pianist) den Medschidjiorden dritter Klasse.

Der Erbauer des neuen deutschen Titz-Kunstharmoniums, Johannes Titz, ist zum Fürstlich Lippischen Hofharmoniumbauer ernannt worden.

Albin Steindel, der Führer des Steindel-Quartetts, wurde vom König von Württemberg zum Kgl. Musikdirektor ernannt.

Hofkapellmeister Dr. Richard Strauss wurde durch die Verleihung des Kronenordens III. Klasse ausgezeichnet.

Mit Bezugnahme auf den im II. Januar-Heft enthaltenen Konzertbericht unseres Warschauer Referenten ersucht uns der Vorstand der Warschauer Philharmonie um Aufnahme folgender Erwiderung: „1. Als erster Kapellmeister unserer Institution ist angestellt: Herr Sigmund von Noskowski, der vorzüglichste der gegenwärtigen polnischen Musiker; ihm zur Seite steht der zweite Kapellmeister Herr Ignaz Cielewicz und der Chordirigent Herr Mieczyslaw Surzynski. Seit einigen Wochen gastiert bei uns der vortreffliche Kapellmeister Herr Baron von Reznicek. 2. Die musikalische Leitung bildet die Direktion kollegialisch mit den Herren Kapellmeistern. 3. Unsere symphonischen, philharmonischen und anderen Konzerte finden unter Mitwirkung erstklassiger ausländischer Solisten regelmässig statt."

TOTENSCHAU

In New York † 63 Jahre alt der Kornettvirtuose Theodor Hoch, in den 70er Jahren Mitglied der Bilseschen Kapelle in Berlin; vorher gehörte er der Kapelle des Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiments an.

Jacques Roudil, ehemaliger Bühnensänger (Bariton), † im 73. Lebensjahr zu Toulouse.

In St. Louis † 13. Februar der im Jahre 1833 zu Berlin geborene Pianist, Organist und Komponist, Prof. Waldemar Malmene, zuletzt Lehrer an der Washington-Universität.

Anton Arensky ist am 12./25. Februar in Terioki (Finnland), wo er Heilung und Genesung von seinem schweren Lungenleiden erhoffte, aus dem Leben geschieden. Russland verliert in ihm einen seiner hochbegabtesten und populärsten Komponisten. In Nowgorod am 30. Juli 1863 geboren, trat Arensky frühzeitig in das Petersburger Konservatorium ein, um unter Rimsky-Korssakow Komposition zu studieren. Im Jahre 1880 verliess er das Konservatorium mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, und wandte sich nach Moskau, um hier als Professor am Kaiserlichen Konservatorium zu wirken (Rachmaninow studierte unter seiner Leitung). 1895 siedelte er wieder nach Petersburg über und übernahm die Leitung der Hofsängerkapelle. Arensky komponierte mit Erfolg fast in allen musikalischen Formen. Er schrieb drei Opern, ein Ballet, zwei Symphonieen, fünf Suiten für zwei Klaviere (vierhändig), ein Klavier- und Violinkonzert, zwei Quartette, zwei Trios, ein Quintett, Balladen für Solo, Chor und Orchester, darunter „Der Taucher" von Schiller, drei Melodeklamationen für Orchester über Gedichte in Prosa von Turgenjew, eine grosse Zahl Violin-, Cello- und Orchesterkompositionen, und geistliche Musikwerke. Die Zahl seiner Klavier- und Liederkompositionen geht über 200 hinaus, darunter echte Perlen der Musikliteratur. Überhaupt steckt in seiner Instrumentalmusik, seiner Kammermusik, den berühmten melodisch-reizvollen Klaviersuiten, in seinen Chören viel edle und gediegene Musik. Als Komponist ist Arensky meistens den Spuren Schumanns und Tschaikowsky's gefolgt. Auch als vortrefflicher Pianist und Dirigent hat er oft Konzertreisen gemacht und immer enthusiastische Aufnahme gefunden. Zum letztenmal sah ihn das Petersburger Publikum im Dezember 1904 im Siloti-Konzert; er dirigierte damals seine genial geschriebenen Variationen über ein Thema von Tschaikowsky. Einen edlen Künstler betrauern wir in Anton Arensky. Ehre seinem Gedächtnis.

Bernhard Wendel



KRITIK

OPER

AACHEN: Der Direktion Adolphi war es vorbehalten, die „Götterdämmerung" nach 23 Jahren dem hiesigen Publikum vorzuführen. Es war ein Festtag, als nun der letzte Teil des „Ringes" mit neuen Dekorationen von Prof. Brückner in Koburg erschien. Den Hagen sang aushülfsweise Puttlitz vom Essener Stadttheater, alles andere wurde von einheimischen Kräften bestritten. Der Erfolg war durchschlagend und tiefgehend. — Aus der Flut der Opern und Operetten, die im Laufe der Saison über den Provinzler weggeht, hoben sich wohltuend Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" heraus.
Joseph Liese

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Orpheus und Eurydike." Glucks Werk, die älteste Oper des gesamten Spielplans, ist ein hohes Lied der Gattentreue. Aus diesem Grunde kürte man das Stück für die Galavorstellung am 25. Februar, zur Feier der Silberhochzeit des Kaiserpaares und Vermählung des Prinzen Eitel Friedrich. Nun enthält aber Glucks „Orpheo ed Euridice" bis zum Eintritt des Sängers in die Gefilde der Seligen so viel des Düsteren, dass es doch gewagt schien, das Werk zu so festlicher Gelegenheit wieder hervorzuholen. Doch die Leitung des Opernhauses wusste sich zu helfen. All das Düstere, schwer Tragische wurde — einfach gestrichen. Damit wurde nun die Partitur etwas dünn, zu wenig „abendfüllend" selbst für eine Festvorstellung. Was jedoch ein rechter Spielleiter ist, der lässt sich nicht so leicht verblüffen. Ebenso gut, wie man alte Szenen streichen kann, lassen sich auch neue einsetzen. Orpheus entführt seine Eurydike wieder zur Menschenwelt: diese Reise bot eine prächtige Gelegenheit, die sich in Wiesbaden so bewährte Wandeldekoration ins Rollen zu bringen — und diese Gelegenheit wurde nach Kräften ausgenutzt. Irgendein Kapellmeister hatte ein Potpourri aus Gluckscher Musik zusammengestellt, das genau so lange währte wie die Wandeldekoration. Soll man über eine solche Festangelegenheit im Ernste kritisch berichten? Da zu einer zweiten Vorstellung die Kritik geladen war, läge ja ein Grund vor. Noch ehe jedoch die ganze Tagespresse berichtet hatte, lief in den Redaktionen bereits eine Notiz der Generalintendanz ein, in der verkündet wurde, noch in dieser Spielzeit solle der wirkliche Orpheus von Gluck, neuinszeniert und -einstudiert, herausgebracht werden. Diese weniger höfische aber ernste Vorstellung wollen wir abwarten, ehe wir ein genaueres Urteil geben. — Komische Oper: „Don Pasquale" von Donizetti. — Böse Leute wollen wissen, dass es für Primadonnen und Tenöre nur zwei Klassen von Komponisten gebe: erstens solche, die brauchbare Rollen geschrieben haben, und zweitens solche, die das nicht getan haben. Soll diese Logik der „Stars" nun auch Geltung gewinnen für die neueste Form des Bühnenvirtuosentums, das Virtuosentum der Regisseure? Die Zeichen mehren sich. In ernsten Schauspielhäusern werden uralte Possen, deren Literaturwert nachzuweisen selbst den Winkeladvokaten der Kritik schwer fällt, auf neu aufgearbeitet; einzig, weil an den Regievirtuosen effektvolle Aufgaben treten. Die Opernleiter wollen nicht nachstehen, und schon gar nicht der beste Opernregisseur, den Berlin zur Stunde hat: Herr Gregor von der „Komischen Oper". So wenigstens erkläre ich mir die Neueinstudierung der alten Donizettioper „Don Pasquale". Über die musikgeschichtliche Stellung Donizetti's ist kaum zu streiten. Nach besten Kräften hat er für die Banalisierung des alten bel canto gesorgt. Er war ausserstande, wie Verdi durch



Kraft zu ersetzen, was ihm an Rossinischer Feinheit abging. Das Beste, was die Zeitgenossen ihm nachsagten, war seine erstaunliche Schnelligkeit im Komponieren. Aber die schnellfertigen Arbeiten sind selten die dauerhaftesten, und wie fadenscheinig das Gewebe der Donizettischen Musik heute bereits wurde, das ist nun zum Erschrecken gar. Kann es einen Zweck haben, diese alten Gewebe noch einmal neu herzurichten? Möglich, dass die Bemühungen beim „Don Pasquale" (dessen Text Bierbaum, und dessen Musik Kleefeld ein wenig revidierten) einen vorübergehenden Erfolg haben. Du lieber Gott, wer mit den letzten Melodieen des Central- oder Metropoltheaters im Ohr zu Donizetti geht, findet ihn wirklich nicht zu banal, entdeckt sogar Feinheiten, ja solide musikalische Arbeit. Gegen die Oskar Straus und Bogumil Zepler gehalten, ist dieser Donizetti noch immer ein Heros. Sonst aber —! Die Aufführung war redlich bemüht, das niedrig Possenhafte ins fein Humoristische umzudeuten. Herr Mantler war ein vollendeter Pasquale, Frau Kauffmann eine vollsaftige Norina, und nur Herr Nadolowitch, der ein Temperament aber kein Sänger des bel canto ist, blieb etwas zurück, namentlich in Erinnerung an Herrn Bonci, der kurz vorher die Rolle des Pasqualeneffen in Berlin gespielt hatte. Willy Pastor

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater befindet sich in primadonnenloser, in schrecklicher Zeit, da die Krankheit von Frl. André lange dauert, und die Gäste nicht wiederkehren, weil sie den Ansprüchen nicht genügen. Mit mehr Erfolg führte sich Herr Mansfeld-Danzig (Bassbuffo) ein. Der Sängerinnenkrieg um die Stellen der beiden Soubretten ist lustig, aber bis jetzt ergebnislos. Meyerbeers „Prophet" erschien in völlig neuem Gewande, d. h. in wahrhaft glänzender Ausstattung; der Mozart-Zyklus verlief ganz nach Wunsch. Ernst Stier

BRESLAU: Die längst versprochene zweite Novität des Winters, Heubergers „Barfüssele", wird noch immer „verschoben". Dafür arbeitet man munter weiter mit Gastspielen, die immer gleich serienweise stattfinden. Seit Beginn der Spielzeit bis Mitte Februar haben wir es auf diese Weise zu rund 110 Operngastspielen gebracht. Solch eine kurze statistische Angabe spricht auch in künstlerischer Hinsicht lauter, als es die längsten Ausführungen vermöchten. Eva von der Osten (Dresden), auf deren Konto bisher allein 20 Gastabende entfallen, war der ewigen Repetitionen von Mignon und Rose Friquet endlich einmal müde und kam uns als geschmeidiger, gefühlvoller Page Cherubin. Sie könnte mit ihren reichen Gaben in dieser Rolle exzellieren, aber für mich ist die Möglichkeit einer Anerkennung so lange nicht gegeben, als Frl. von der Osten die grobe Geschmacklosigkeit begeht, Mozarts süsse Cherubin-Kanzonen durch Einlage von hohen Tönen zu „bereichern". Befremdlich ist es, dass unser hiesiger Mozart-Dirigent Bruck dergleichen Primadönnchen-Launen unter die Verantwortung seines Taktstockes nimmt. Ein anderer Gast, Sigrid Arnoldson, singt wieder, wie im Vorjahre, die Julie in Gounod's „Romeo und Julie" und — als neue Gabe — Délibes' „Lakmé". Sie ist unstreitig eine der feinsten Virtuosinnen, stets mehr auf die stilistisch reine Wiedergabe des Kunstwerks bedacht, als auf den eigenen Effekt. Ihre ganz reizende, mädchenhaft zarte Lakmé ist dafür ein neuer Beweis. Sie bediente sich, wie gewöhnlich, des französischen Idioms, das in der Tat auch grade von der graziösen Lakmé-Musik unzertrennlich erscheint. Um so schwerer hatten es die noch dazu mangelhaft vorbereiteten Einheimischen mit der greulichen deutschen Übersetzung, die sich wie Bleigewicht an die eleganten Melodieen Délibes' hängt. Am besten hielt sich noch Herr Siewert, dem die ungewöhnlich hoch geschriebene Partie des Gerald gerade recht liegt. Unstreitig aber wird mit dem schönen Organ Siewerts Raubbau getrieben. Er sang in der Lakmé-Woche fünf grosse Partieen, dreimal als Partner der Arnoldson, zweimal als Partner der Osten. Für eine korrekte Inszenierung der „Lakmé" war übrigens noch weniger Sorge getragen worden, als für ein

abgerundetes musikalisches Ensemble. Während Frau Arnoldson es nicht verschmäht hatte, sich die braune Hautfarbe der Brahminen-Tochter anzuschminken, liefen ihre Dienerinnen, darunter auch die ihr musikalisch besonders attachierte Mallika des Frl. Schereschewsky, mit schneeweisser Haut herum. Die Gleichgültigkeit gegen die Anforderungen eines Kunstwerks wird bei uns immer grösser. Dr. Erich Freund

DARMSTADT: Wie überall, so wurden auch hier die letzten Wochen durch das Mozart-Jubiläum beherrscht, aus dessen Anlass das Hoftheater den Einzelaufführungen der Werke eine Gesamtwiedergabe der Mozartopern (mit Ausnahme des „Idomeneo") im Zyklus folgen liess. Am meisten Interesse erregte „Cosi fan tutte", die hier seit vielen Jahren nicht gegeben worden war. Hermine Kapust (Koloratur), Clara Roediger (Soubrette) und unser lyrischer Tenor Otto Wolf taten sich als besonders tüchtige Mozartsänger hervor. Bemerkenswerte Aufführungen erlebten ausserdem Saint-Saëns', „Samson und Dalila" mit Marie Mosel-Tomschik in der weiblichen Titelrolle und Verdi's glänzend ausgestattete „Aïda". Als Gäste traten mit schönem Erfolg auf Louise Fladnitzer von Mainz („Undine") und Hans Bahl von Mannheim („Hans Sachs"). Dass „Tristan und Isolde" in einer Saison dreimal und immer vor gut besuchtem Hause gegeben werden konnte, war hier noch nicht dagewesen. Die erste Neuheit der Saison, Puccini's „La Bohême", fand bei trefflicher Besetzung aller Rollen, ausgezeichnet inszeniert und von einer prächtigen Leistung des vom Kapellmeister Kittel dirigierten Orchesters getragen, eine ungewöhnlich beifällige Aufnahme. H. Sonne

DRESDEN: Als Trost für alle diejenigen, welche über die Einförmigkeit des Spielplans und die geringe Arbeitsfreudigkeit unserer Hofoper klagen, wurde mitgeteilt, dass die Theaterleitung die Oper „Moloch" von Max Schillings zur Uraufführung angenommen hat. Es ist nur mit Freuden zu begrüssen, dass die Dresdner Hofoper sich zur Vorkämpferin sensationeller Neuheiten macht, aber ich möchte darauf aufmerksam machen, dass eine einzige Sensation in jeder Saison ziemlich wenig bedeuten will, wenn dabei die künstlerische Regsamkeit sonst dermassen leidet, wie es hier seit „Salome" der Fall ist. Aufsehen erregte Frau Héglon von der Pariser grossen Oper mit ihrer raffiniert dargestellten und stimmlich immer noch sehr achtenswerten Dalila. Das Wiederauftreten der nach mehr als Jahresfrist zurückgekehrten Frau Nast als Mimi in Puccini's „Bohème" war ein Freudentag für alle Verehrer dieser ausgezeichneten Künstlerin, und in Frl. Schäfer erhielten wir eine neue Brangäne, die sich hören lassen konnte. Ein kleines Jubiläum beging Herr Perron, der zum 100. Male in der Hofoper den Fliegenden Holländer sang, eine Rolle, in der er gegenwärtig wohl wenig Rivalen hat. Eine „Freischütz"-Aufführung brachte in Frl. Keldorfer ein sehr gutes, anmutiges Ännchen und in Herrn Grosch einen vielversprechenden neuen Max. F. A. Geissler

ELBERFELD: Von den für die nächste Spielzeit verpflichteten Kräften führte sich als „Lohengrin" Jakob Decker als ein vielversprechender junger Künstler ein. Clarence Whitehill gastierte als „Hans Sachs" und bot eine in jedem Betracht noble Leistung. Im übrigen wurde der Spielplan durch „Siegfried", von Hans Tänzler mit allen Vorzügen und Schwächen gesungen, „Trompeter von Säkkingen", „Nanon", „Rastelbinder" der sich fälschlich „Operette" nennt, bereichert. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Die Operette „Die Schützenliesel" von E. Eysler ward hier mit den Damen G. Meyer und Bachrich wie den Herren Steffens, Hauck, Schramm in Hauptrollen und unter Leitung Herrn Neumanns flott und mit Erfolg eingeführt. Die nennenswerteste Anregung, die wir von dem Werke hatten, war die Frage, ob das bescheidene künstlerische Niveau derartiger Scherzartikel in erster Linie dem Geschmack der Produzenten oder der Abnehmer zuzuschreiben ist. Was ist hier Ursache, was Wirkung? Oder hat man es wirklich mit einem an keinem Punkte fassbaren Zirkulus

des Geschmacks zu tun, den man besser sich ungestört ableben lässt, bis er ins verdiente Nichts zerfällt? Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Nach der Mozartfeier (mit Figaros Hochzeit) kam Carl Burrian als Masaniello, Siegfried und Tristan. Im Siegfried siegte die Macht der künstlerischen Persönlichkeit über das persönliche Äussere; im Tristan war er kurz: ein Erfüller des Tristan. Er hob mit sich das ganze Ensemble; nie hat das Werk hier so eindringlich gesprochen. Burrian ist vielleicht das männliche Gegenstück zu der berühmten Marie Wilt, die ein „Stimmkoloss" ihrer Zeit war. Aber er ist geistig mehr, und man denkt an Wagners Bericht über Schnorr von Carolsfeld. Warum dieser Künstler nicht in Bayreuth singt? Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Im „Siegfried" gastierte als „Wanderer" auf Engagement Herr Büratinghaus (Teplitz) mit schönem Erfolg und in Rossini's „Barbier von Sevilla" gab ein Herr Habich als „Figaro" deutliche Beweise seines Talentes. Eine Neubelebung der „Armida" in der Wiesbadener Bearbeitung hinterliess nur einen äusseren Eindruck. Die „Mozartfeier" nahm ihren Anfang mit der zum Teil prachtvoll neuinszenierten „Zauberflöte", doch gelang es weder hier noch in der „Entführung" den Geist Mozarts zu bannen. Eine freudige Überraschung brachte dagegen die Uraufführung der Erstlingsoper „Cesare Borgia" unsres ersten Kapellmeisters Bernhard Tittel, der sich darin als echter Vollblutmusiker und Musikdramatiker offenbarte. Ein bedeutendes musikalisches Können spricht aus diesem Einakter. Die Erfindung ist trotz einiger Anklänge an Wagner und Bizet reich und lebenswarm, die jeweilige Stimmung ist prächtig getroffen, die Charaktere sind prägnant gezeichnet, die Instrumentation ist glänzend und die polyphone Stimmführung nötigt grosse Hochachtung vor der Kompositionstechnik ab. Die Achillesferse der Oper ist — wie so oft — das Textbuch, das Heinrich Götz, ein Schauspieler, nach dem einaktigen Drama „Cesare Borgia" von Dr. Rud. Lothar zurechtgestutzt hat. Es ist ein Opernlibretto alten Musters mit allen Schwächen und Mängeln, aber keine dichterische Unterlage für ein Musikdrama. Die Aufführung war glänzend. Liesbeth Stoll (Juana) und Walter Soomer (Cesare Borgia) teilten sich in die Hauptrollen und brachten eine tiefgreifende Wirkung hervor. Martin Frey

HAMBURG: Als eine der fesselndsten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Sängerinnen bewährte sich während eines viermaligen Gastspieles Madame Aïno Ackté von der Grossen Oper in Paris. Sie sang bei uns die Elsa, die Elisabeth, die Tosca und die Margarethe — also Rollen der denkbar heterogensten Art und dokumentierte dabei eine Vielseitigkeit der Gestaltungskraft und eine so phänomale Sicherheit in stilistischer Beziehung, dass man dem lehrreichen Gastspiele gern eine noch weitere Ausdehnung gewünscht hätte. Gern zugegeben, dass uns von ihrer etwas aufdringlichen und manchmal dem Grimassierenden sich nähernden Elsa allerlei trennt: der erste Akt ihrer Elsa, der uns ein so reiches und belebtes Spiegelbild der dramatischen Vorgänge in der Mimik der Ackté gibt, bleibt schon unvergesslich. Wunderbar gelang ihrer, keineswegs von Anfang an auf die Askese gesetzten Elisabeth dann im Sängerkrieg der Übergang zur heiligen Elisabeth: zur Mittlerin des Himmels, und wenn man an diesem Abend von der Elisabeth-Tragödie den Eindruck empfing, dass sie als etwas Selbständiges in gleicher Berechtigung neben dem Tannhäuser-Drama steht, so war es eben das Verdienst der Ackté, uns in diesem Punkte sehr wichtige Aufklärungen gegeben zu haben. Eine glänzende Virtuosen-Leistung, die in der Technik der Schauspielkunst kaum von den raffiniertesten Mitteln der Sarah Bernhardt überboten wird, gab Madame Ackté als Tosca und mit einer sehr sinnigen, zarten Gounodschen Margarethe — die kein deutsches Gretchen sein kann und will — krönte die hochbegabte Künstlerin die Serie ihrer interessanten Darbietungen. In neuer Einstudierung erschien, unter Kapellmeister Gilles

sorgsamer Leitung, der „Vampyr" — ein Werk, für das es uns an einem überzeugenden Darsteller für die Titelrolle gebrach. Einer von den ganz Grossen, einer vom Schlage der Gura, Scheiper usw. kann vielleicht über die Ungeniessbarkeit des so unappetitlichen Texbuches noch hinwegtäuschen — bei uns glückte das Herrn Dawison nicht recht. Die Marschnersche Musik, stark antiquiert, wie sie nun einmal ist, erregte unsere Teilnahme als dramatische Musik überhaupt nicht mehr, weder mit ihren verblassten romantischen Farben, noch in ihrer Schilderung des Gruseligen. Uns kommt das alles sehr harmlos vor, und lediglich an die munteren, volkstümlichen Episoden knüpft sich noch ein gewisses Interesse. Heinrich Chevalley

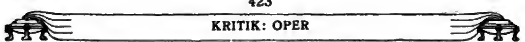
KÖLN: Von den Vereinigten Stadttheatern ist nichts von Bedeutung zu vermelden. Zum Zwecke der Personalergänzung treten fast in jeder Oper Gäste auf, manchmal zwei und drei am gleichen Abend. Diese kommen aber zumeist von recht untergeordneten Bühnen, und die sehr erklärliche Folge ist, dass sie für unser Opernhaus unbrauchbar sind und dass die Kritik sie ablehnen muss, was allerdings merkwürdigerweise nicht immer ein Engagementshindernis bildet. Jedenfalls ist das Repertoire durch diesen Taubenschlagzustand höchst unliebsam beunruhigt, und man müsste ein unverbesserlicher Optimist sein, um bei der Art, wie jetzt in unserer Oper gearbeitet wird, an die dringend notwendige Erhöhung des künstlerischen Niveaus zu glauben.

Paul Hiller

LEIPZIG: Wagners elementargewaltige Kunst, die einzig noch hier und da einmal das schwer über dem alltäglichen Opernbetriebe lastende schwüle Gedünst wie mit reinigendem, erfrischendem Gewitterzauber zu durchbrechen vermag, hat am 13. Februar auch hier eine gelegentliche Aufhellung des schwer umwölkten Theaterhorizontes bewirkt; eine von Direktor Nikisch warmfühlend geleitete Aufführung von „Tristan und Isolde", mit der man den Todestag des Meisters feierte, hat bei hervorragenderem gesangsdramatischen Vollbringen der Frau Doenges (Isolde) und der Herren Urlus (Tristan), Schwarz (Marke) und Schütz (Kurwenal) gut künstlerischen Verlauf nehmen und den zahlreich erschienenen Wagnerfreunden als würdiges Gedenkfest gelten können. Zehn Tage später gab es — gleichfalls unter Nikisch — eine Opernnovität: das von Hans von Wolzogen gedichtete und von Eugen d'Albert komponierte musikalische Lustspiel „Flauto solo", dem trotz der stimmlich und zum Teil auch darstellerisch unzulänglichen Wiedergabe mehrerer Partieen eine sehr freundliche Aufnahme zuteil wurde. Um der lieben, historische Reminiszenzen auslösenden, frisch unterhaltend angelegten und von d'Albert in stimmungsreicher, gut charakterisierender Lustspielweise vertonten Handlung willen nahm man auch hier die etwas verzeichnete Gestalt der pseudo-italienischen Sängerin Peppina, in deren Wiedergabe übrigens Frl. Gardini die weitaus beste Leistung des Abends bot, und die etwas künstliche Zuspitzung der Handlung auf einen Triumph der „Kunst im deutschen Sinne" gutwillig in den Kauf, ergötzte sich ein Anderthalbstündchen lang weidlich an dem sehr drastisch ersonnenen und geistvoll verwendeten „Schweinekanon" und an allem sonstigen gesunden Humor des Werkes, und dankte dem mit anwesenden Freudebringer d'Albert mit mehrmaligem herzlichen Hervorrufe.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: In der Oper erfreute uns die Direktion, die öfters das Herz auf der splendiden Seite hat, durch die Aufnahme des „Oberon" in den Spielplan, und zwar nach der v. Hülsen-Lauff-Schlarschen Neubearbeitung. Das Beste an ihr waren auch hier die fünfzehn Dekorationen. Kapellmeister Göllrich erfreute durch eine vornehme Wiedergabe der Partitur. Sonst erfolgte noch in Anwesenheit des Komponisten, der dafür seine Kräfte in den Dienst einer Veranstaltung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger gestellt hatte, eine Aufführung von d'Alberts



veristischer Oper „Tiefland". „Hoffmanns Erzählungen" und „Coppelia" wurden wieder in das Repertoire gestellt, das nächstens „Bruder Lustig" von Siegfried Wagner bringen wird.

Max Hasse

MAINZ: Die Vorstellungen halten sich ständig auf respektabler Höhe; einzelne dürfen sogar als hervorragend gelten. Dazu rechne ich eine Siegfried-Vorstellung, in der Philipp Brozel die Titelpartie in selten schöner Weise gesanglich und darstellerisch durchführte. Einen Erfolg, wie er hier nur selten jemand zuteil wird, errang Frl. Craft als „Traviata". Die Oper wurde durchweg italienisch gesungen, was hier viel getadelt wurde. Ob mit Recht? Ich meine, so lange wir von den meisten italienischen Opern so schlechte Übersetzungen haben, würde man sogar gut daran tun, solche Opern originaliter aufzuführen. Man denke nur an Mozarts „Figaro". Der flüchtigste Vergleich zeigt, wie wenig der deutsche Text und die Musik selbst in den bedeutsamsten Momenten übereinstimmt. Eine gute italienische Aufführung dieses Werkes würde ich als einen Vorzug betrachten. — Natürlich fehlte auch an unserer Bühne die Mozartfeier nicht. In würdigster Weise kam die „Zauberflöte" zu Gehör. Noch ist eine treffliche Aufführung des „Rheingold" zu erwähnen, die Emil Steinbach zu seinem Benefiz erwählt hatte und als anerkannt vorzüglicher Wagner-Interpret meisterhaft durchführte. Als Novität ist Weinbergers Oper „Schlaraffenland" zu nennen, die mit gutem Erfolge zur Aufführung gelangte. Die Musik ist wenig originell und für den reizenden Stoff zu schwerfällig, dick und gleichmässig in der Farbe, weist aber doch eine Reihe hübscher Melodieen und Stellen auf und ist besonders in der Hauptrolle des Bäckerlehrlings Veit recht dankbar. Sie wurde von Frl. Fladnitzer vortrefflich durchgeführt.

Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Zu Mozarts Gedenktage kamen in der Kais. Oper die „Zauberflöte" und in der Privat-Oper Zimin der „Don Juan" glanzvoll zur Ausführung. Zwei neue Opern: „Der geizige Ritter" und „Francesca da Rimini", die einen Abend füllen, wurden vom Komponisten Rachmaninoff erfolgreich geleitet. — Schaljapin ist wieder zurückgekehrt und hat mit der meisterhaften Wiedergabe seiner Rollen die übliche Begeisterung geweckt. — Im Solodownikoff-Theater hat sich die Wiener Operette eingefunden. — Die Privat-Oper Zimin hat ausserdem zwei Neueinstudierungen: „Le roi d'Ys" von Lalo und Seroff's „Feindes Macht" geboten.

E. von Tideboehl

MÜNCHEN: Zwei Neueinstudierungen sind aus letzter Zeit zu melden; als Supplement zu „Feuersnot" wird jetzt nach dem seligen Ende der „Cabrera" das Ballet „Coppelia" von Delibes gegeben; das Werk, das s. Z. das Renommee des französischen Meisters endgültig begründete, wirkt auch heute noch durch seine liebenswürdige pikante Musik, wenn auch viel von der Poesie, die über dem Hoffmannschen Märchen liegt, verloren gegangen ist. Noch freudiger zu begrüssen ist die zweite „Novität", Lortzings „Wildschütz". Die reizende Lustspieloper, die hier mehrere Jahre nicht mehr gehört worden war, erwies ihre gewohnte Zugkraft. Es ist wohl Lortzings beste Oper; wenigstens ist das philiströs-sentimentale Zöpfchen, das bei den andern Werken mehr oder weniger stört, hier absolut vermieden. Unter Fischers musikalischer und Wirks szenischer Leitung wurde eine sehr flotte Aufführung erzielt. Im übrigen leidet gegenwärtig das Repertoire sehr an der Abwesenheit unseres ersten Tenors Knote, der gegenwärtig bei den Fleischtöpfen des Herrn Conried schwelgt. Der Ersatz, der durch Gäste für ihn beschafft wird, ist oft mehr als mangelhaft, und der ganze Zustand einer Bühne vom Range unseres Hoftheaters absolut unwürdig.

Dr. Eugen Schmitz

NEW YORK: „Parsifal" hat jetzt schon mehr Aufführungen in Amerika als in Deutschland erlebt! Er wurde letztes Jahr von Savage in allen grösseren Städten englisch

aufgeführt; allerdings mit ungenügendem Orchester, sonst aber gar nicht schlecht. Auch Conried hat bekanntlich „Parsifal" mit auf seine Reise genommen; bei der diesjährigen Tournee aber, die Baltimore, Washington, Pittsburgh, Chicago, St. Louis, Kansas City, San Francisco und Los Angeles berühren wird, bleibt das Bühnenweihfestspiel hübsch zu Hause. Hier in New York ist es viermal zu gewöhnlichen Opernpreisen gegeben worden; sonderbarerweise war das Haus das erstemal fast halb leer, dagegen die anderen drei Male ganz voll. Im März bekommen wir unseren zweiten Nibelungen-Zyklus (ausser Abonnement), der jetzt abends gegeben werden kann, weil die Gesellschaft nicht mehr jeden Dienstag nach Philadelphia gehen muss. Mit Alten, Homer, Knote, Van Rooy, Goritz, Reiss, Blass und Mühlmann in den Hauptrollen haben wir auch einige vortreffliche Meistersinger-Aufführungen unter Kapellmeister Hertz erlebt. Die vollsten Häuser hat aber — man staune! — „Martha" gemacht, allerdings mit Sembrich, Caruso, Walker und Plançon. Für seine Benefiz-Vorstellung hat diesmal Direktor Conried den „Zigeunerbaron" gewählt. Verschiedene Journale schrieen „Ach und weh über diese Entheiligung" unseres Institutes; tatsächlich aber steht doch dieses Werk, mit seinen grossartigen Chören, unserem Begriffe von einer „grossen Oper" mindestens ebenso nahe wie „Sonnambula" oder „L'Elisire d'amore" oder „Cavalleria rusticana". Conried hat das Werk von Johann Strauss aber auch ganz grossartig inszeniert. Er erzielte 88000 Mk. mit dieser Aufführung; die Preise wurden verdoppelt, weil nämlich alle die berühmten Mitglieder auftraten und Soli sangen. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Unsere Oper hat zwei Neuheiten für Nürnberg herausgebracht: „Die schwarze Nina" von Kaiser und den „Bruder Lustig" von Siegfried Wagner. Der musikalische Wert der ersten Oper ist sehr gering anzuschlagen: was dem Publikum an ihr gefällt, ist ein gewisses musikalisches Naturburschentum, das den gröberen Instinkten der Menge gern entgegenkommt. Und „Bruder Lustig"? Ich sehe von der missglückten, konfusen, geleimten Handlung ab und halte mich nur an die Musik. Einige ganz nette volkstümliche Motive, ordentliche Arbeit, gut klingende Instrumentierung. Aber von Eigenart, von Persönlichkeit keine Spur: die Singstimmen von tristester Charakterlosigkeit und nicht selten ein bedenkliches Hinneigen zu trivialster Musikmacherei, wie z. B. in dem Zwischenspiel des zweiten Aktes. Ich glaube an den Ernst und den guten Willen Wagner juniors; ich glaube aber nicht an seine musikalischen Talente. Dr. Flatau

PRAG: Diesmal hat das Deutsche Theater eine Erstaufführung zu verzeichnen: „Dolores" von dem spanischen Komponisten Thomas Breton. Er hat schon zwei Opern bei uns herausgebracht, Werke, in denen man ihn die Pfade zu Wagners heil. Gral hinaufkeuchen sah. Er hat ihn nicht gefunden. Und so wandte er sich jetzt den Niederungen des Verismo zu. Wir erleben's, wie die schöne, vielumworbene Kellnerin Dolores gegen ihren Verführer, den Gewaltmenschen Melchior, den „Arzt ihrer Ehre" in einem jungen Theologen findet. Blut und Dolch lösen die leidenschaftlichen Konflikte. Soweit die Musik jungitalienische Bahnen geht, wirkt sie brutal und wenig originell; wo sie uns spanisch kommt, wie in einer reizenden Serenade für 20 Mandolinen und Gitarren, gibt der Komponist sein Bestes. Schade, dass der wirksame erste Akt die beiden folgenden erschlägt. Im dritten ist nur das einleitende Familiengebet als stimmungsvoll zu nennen. Der zweite bringt ein Stiergefecht à la Carmen — hinter der Szene. Aber welch ordinäre Schützenmusik dazu. O Bizet! Die Gabe, die einzelnen Gestalten des Dramas musikalisch zu individualisieren, scheint dem Komponisten nicht gegeben zu sein. Sie reden alle den gleichen, Breton'schen Dialekt. Im Orchester bevorzugt Breton die knallenden Farben. Er dirigierte selbst mit jugendlichem Feuer. Die Besetzung war vortrefflich: Schubert (Dolores), Krause (Theolog), Hunold (Melchior), Zollmayer

(Sergant). Nach dem sehr erfolgreichen ersten Akt sank der Beifall im steten Diminuendo. — Die nächste Novität ist „Salome". Dr. R. Batka

SCHWERIN: Zur Erinnerung an Mozarts 150. Geburtstag veranstaltete die Intendantur im Sonder-Abonnement einen Mozart-Zyklus. Jede der vortrefflichen Aufführungen fand vor ausverkauftem Hause statt. Auf „Don Juan", „Zauberflöte" und „Figaro" unter Prill liess man die „Entführung" unter Meissner folgen, in der der seriöse Bass Freiburg als Osmin gesanglich und schauspielerisch bemerkenswerten Erfolg erzielte. „Cosi fan tutte" steht noch in Aussicht. Rücksichten auf das Repertoire haben wohl eine chronologische Anordnung des Zyklus verhindert. Fr. Sothmann

ZÜRICH: Gäste kamen und Gäste gingen. Verschiedene ästhetische Einreden wurden laut, als einer davon, es war Ernst von Possart, den Schumannschen „Manfred" unter nicht ganz einwandfreien Begleitumständen rezitierte. Katharina Fleischer-Edel und Franz Naval hatten unter der Ungunst wechselnder Indispositionen zu leiden, und die Freude an ihnen wurde so nie schattenlos, um so mehr, als Frau Fleischer doch nur rein stimmlich gewertet sein will als reine Opernsängerin. Als George Browne war Naval dagegen in Spiel und Stimme eine künstlerische Spezialität. Sonst ist aus dem Felde der Oper nicht viel Neues zu berichten. Nach wie vor behaupten sich die Damen, wie Frl. von Szekrennyessy, wie Frl. Zoder, ihre verheissungsvoll werdende Partnerin auf dem dramatischen Fache, wie Frau Reucker-Trebess, die jugendlich Dramatische, während gerundeten und auch darstellerisch erträglichen Leistungen der Altistin Schröder bühnenunmögliche Eigenschaften entgegenstehen und die Vertreterin des Soubrettenfachs wenig gefällt. Schritte nach vorn scheint der Baritonist Bockholt zu machen, der aus kleinen Anfängen zu einem stattlichen Wolfram gekommen ist; über die anderen Herren der Oper hat sich das Urteil noch nicht geändert. Ein Manrico namens Bernardi, der für die hiesige Bühne herangebildet werden soll, debütierte als Sänger von gewaltigen Mitteln und Unarten. Nach siebenjähriger arbeits- und erfolgreicher wenn auch nicht unbestrittener Tätigkeit scheidet Kapellmeister Richard l'Arronge.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AACHEN: Nach Brahms kam Bach mit vier Kantaten im zweiten Abonnementskonzert zu Worte. Der alte Hexenmeister riss die Zuhörer zu lauter Bewunderung hin, zumal die Soli recht verständige Interpreten gefunden hatten. Als spezielles Winterpensum hatte Prof. Schwickerath sich den viel umstrittenen Max Reger ausgesucht. Zuerst spielte Karl Flesch die melodiöse Violinsonate; dann boten Prof. Schwickerath und Frl. Doleschall im Instrumentalverein die prächtigen Variationen über ein Beethoventhema, Adele Münz sang Regerlieder. So kam es, dass alle Welt recht zufrieden war mit diesem Zuwachs unserer Konzertautoren und es nicht verstand, als die „Sinfonietta" zwiespältigem Urteil begegnete. Die Uraufführung des „Gesanges der Verklärten" sollte sie eines anderen belehren. Auf Verständnis beim Publikum rechnet Max Reger augenscheinlich nicht, er spannt seinen Dädalusflug so hoch, dass ihm nur folgen können, die Zeit und Gelegenheit haben, sich hineinzuhören in das Gewoge der Töne und die fieberhaft sich spannenden Dissonanzen. Mögen die Verklärten aufsteigen aus der Erdenpein zum Licht, seine Instrumentation ist zu dick und unflüssig, zu sehr behangen von bleierner Gedankenarbeit. Und doch viel Geistesreichtum, blitzartig auftauchende Stellen hehrer Schönheit, Ausdruck voll Mark und Kraft! Aber das Gold liegt noch zu tief im Berge, Reger muss einfacher, melodiöser werden, Themen auszubeuten lernen und nicht durch die Vielheit der Gedanken die Andacht stören. Die Art, wie

sich Prof. Schwickerath dieser ungeheuren Aufgabe annahm, ist über alles Lob erhaben. Der Aufführung war ein enormer Erfolg beschieden. Das Orchester in Musikfeststärke konnte nicht den gewaltigen Chor übertönen, der unter zielbewusster Leitung Tonreinheit und Fülle zeigte. Neben dem Regerschen Koloss schien Strauss' „Domestica" so friedlich und lächelnd, dass sie im besten Sinne Labung für jung und alt wurde. In dieser Richtung hatte sich auch der Cellist Pablo Casals bewegt, der ein unbedeutendes Konzert von d'Albert und eine recht bedeutende Suite von Bach pastos und vollblütig vortrug. Auf das Haupt aller derer, die in Regers Muse mehr eine Mänade zu sehen meinten, sammelte Prof. Schwickerath später durch eine vollendete Aufführung der „Jahreszeiten" glühende Kohlen. — Das erste Waldthausenkonzert führte zu uns die „Société de musique de chambre pour instruments à vent" (Beethovens Quintett!), das zweite Raimund von zur Mühlen, der die beaux restes seiner Stimme mit Geschmack und Grazie verwertete, das dritte die Brüsseler, die u. a. Debussy's Streichquartett vorführten.

Joseph Liese

AMSTERDAM: Das Böhmische Streichquartett, das unter dem Namen „De Bohemers" in ganz Holland populär geworden, gab unter der geschäftlichen Leitung des „Nieuwe Muziekhandel" drei ausverkaufte Konzerte. Das als Neuigkeit mitgebrachte interessante und liebenswürdige Streichquartett von Sinigaglia op. 27 in D-dur hatte sich einer besonders günstigen Aufnahme zu erfreuen. — Grossen Eindruck machte Ludwig Wüllner mit der „schönen Magelone" von Tieck-Brahms. Auch einigen feinempfundenen Liedern aus „Pierrot lunaire" von Vriesländer verhalf er zum Erfolg; am Flügel: Coenraad V. Bos — das sagt genug. — Für Josef Suk's neue Phantasie für Violine und Orchester trat als berufener Interpret Karl Hoffmann im Abonnement-Konzert des Concertgebouw auf. Um dem Publikum das neue Bahnen wandelnde Werk näher zu bringen, wird es ein zweites Mal, ebenfalls durch Hoffmann zur Aufführung gelangen. — Petschnikoff spielte im Concertgebouw Konzerte von Mozart, Tschaikowsky und Zilcher unter aussergewöhnlichem Beifall.

Hans Augustin

BERLIN: Georg Schumann als Leiter der Singakademie brachte Die Apostel von Edward Elgar[1]) zur Aufführung. Der englische Komponist, von dem mehrere Orchesterwerke nur bedingte Anerkennung bei uns gefunden haben, beabsichtigt, dieses Oratorium zu einer Trilogie zu erweitern. Während das erste Drittel, die Apostel, mit der Himmelfahrt Christi endigt, soll der zweite und dritte Teil die fernere Tätigkeit der Apostel, die Gründung und Weiterentwicklung der christlichen Kirche behandeln. Den Text hat sich der Tonsetzer selbst aus der Bibel gezogen. Die Apostel beginnen mit einem mystisch gehaltenen Prolog: „der Geist des Herrn ist über mir", den der Chor im Unisono zur Orchesterbegleitung singt; dann wird Jesus eingeführt, der nachts auf den Berg steigt, um zu beten. Der Schofar, das althebräische Blasinstrument, ertönt den Morgen zu verkünden von der Zinne des Tempels zu Jerusalem, und aus dem Innern hören wir den Psalm der dienenden Priester. Dann erwählt der Heiland aus der Schar seiner Anhänger zwölf, die er Apostel nennt. Die Gestalten des Johannes, Petrus und Judas treten bedeutungsvoll aus ihnen hervor. Maria Magdalena (Alt) und die Mutter Maria (Sopran) schliessen sich der Gemeinschaft des Heilandes und der Apostel eng an. Merkwürdigerweise wird die Person Jesu nur nebensächlich in der musikalischen Ausgestaltung behandelt, während die Verleugnung Petri und der Verrat des Judas breiten Raum einnimmt. Selbst die ergreifenden Worte des am Kreuze hängenden Heilandes

---

[1]) Klavierauszug mit deutschem Text von Prof. Buths erschien bei Novello & Co., London.

„eli, eli" usw. werden ihm nicht in den Mund gelegt, sondern dem Orchester anvertraut; der Hörer soll eine Instrumentalphrase als diesen Notschrei deuten. Ebenso kurz wie die Passion, wird die Auferstehung Christi behandelt, dagegen seine Himmelfahrt und Ankunft im Himmel glänzend vorgeführt. Mit einer Fürbitte des Sohnes bei Gottvater, seine Apostel zu segnen, schliesst das Werk. Der Chor der himmlischen Heerscharen vereinigt sich mit dem Ensemble der Apostel und heiligen Frauen. Anfangs wird die Erzählung einem Solotenor zugewiesen, der einfach wie in anderen Oratorien die Verbindung zwischen den persönlich auftretenden Gestalten herstellt; später erzählt ein Chor, sogar ein Zwiegesang des Solosoprans und des Soloaltes. Für ein den Abend füllendes Oratorium hat der Chor wenig zu tun, der sogar viel unisono singt; breiter kontrapunktisch ausgeführt sind nur der Schlusschor des ersten Teiles „Kommt zu dem Herrn" sowie der Abschluss des Ganzen. Elgar hat Leitmotive oder, wie man jetzt sagt, Tonsymbole erfunden, die im Orchester durcheinander geflochten werden. Sie sollen etwas ganz bestimmtes bedeuten, wie das Wesen des Heilandes, die Lehrtätigkeit der Apostel, die Inbrunst der sich bekehrenden Magdalena. Nicht nur die verschiedenen Personen, sondern auch das Schiff, auf dem Christus und die Apostel über den See fahren, die Silberlinge, die Judas für seinen Verrat von den Pharisäern empfängt, sind mit einer musikalischen Etikette versehen. Doch finde ich nicht, dass diese Motive musikalisch ausdrucksvoll wirken. Die Harmonie tut oft wehe, weil sie sich nicht natürlich entwickelt, sondern eigenwillig, gesucht erscheint. Mein Ohr wehrt sich durchaus gegen das Motiv der drei aufsteigenden Sextakkorde mit der chromatischen Gegenstimme; es klingt hässlich, zumal diese Akkordfolge als das Tonsymbol Jesu gelten soll. Das Orchester ist mit modernem Raffinement behandelt. Einzelne Partieen klingen sehr interessant, wie z. B. der Anbruch der Morgendämmerung mit dem Weckruf des Schofar. Die kurzen lyrischen Stellen der Mutter Maria sind melodisch ausdrucksvoll, ebenso die Partie, wo Jesus den Petrus als den Fels erkennt, auf dem er seine Kirche aufbauen kann. Dagegen erscheint mir die breite Szene der Magdalena, auch die des Judas verfehlt; dort vermisse ich den Ausdruck der Inbrunst in der schönen Sünderin, hier den Ausdruck der Reue über seinen Verrat. Die Musik verzettelt sich in lauter Einzelheiten im Äussern und bringt es nicht zu einer psychologischen Vertiefung, zu der das Bibelwort drängt. Die Ensemblesätze der heiligen Frauen mit den Aposteln sind ganz geschickt gebaut, bringen es aber doch nicht zu bedeutenderer Klangwirkung. Georg Schumann hat das Werk mit grosser Liebe einstudiert. Zu den Soli hatte er die denkbar geeignetsten Stimmen gewonnen: Klara Erler, Iduna Walter-Choinanus, die Herren Senius, Albin Günther, Alex. Heinemann, R. von Milde gaben ein jeder sein Bestes; auch die Philharmoniker zeigten wieder unbedingte Zuverlässigkeit. — Das grosse Wagner-Konzert in der Philharmonie wurde diesmal von Bernhard Stavenhagen dirigiert. Etwas Neues gab es nicht zu hören, wohl aber längst Bekanntes: Ouvertüre zum fliegenden Holländer, die Erzählung Lohengrins (ursprüngliche Fassung), das Bacchanal aus dem Tannhäuser, Bruchstücke aus den Meistersingern, das Vorspiel und die letzten Szenen aus dem Parsifal. Paul Knüpfer, Ernst Kraus und Scheidemantel wirkten als Solisten mit, im Chor eine Elite der Berliner Liedertafel und die Schüler des Brandenburger Konservatoriums (B. Kittel). Das Philharmonische Orchester war ansehnlich verstärkt. Der Dirigent leitete sicher und schwungvoll die Aufführung. — Im letzten Nikisch-Konzert bildete eine symphonische Dichtung: Der Tod des Tintagiles, nach dem Trauerspiel Maeterlincks, für grosses Ochester und Viola d'Amour von Ch. M. Löffler den Mittelpunkt des Programms. Meinetwegen hätte das Werk auch die Zerstörung Trojas oder der Korsar nach Byron heissen können. Charakteristisch Zutreffendes fand ich nichts, nichts Zwingendes in dieser Musik. Die



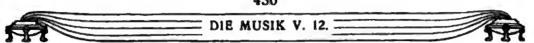
letzte Hälfte des Werkes wirkte, weil die Aufmerksamkeit schon ermattete, nicht mehr. Die Solistin, Frau Schumann-Heink, die eine Arie aus Bruchs Odysseus, die Allmacht von Schubert und Liszts drei Zigeuner grossartig gestaltete und mit ihrem herrlichen Organ, ihrem ausdrucksvollen Vortrag aller Herzen entzückte, liess aufs neue bedauern, dass unsere Hofoper diese Künstlerin nicht zu fesseln vermochte. Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum und die e-moll Symphonie von Brahms bildeten den übrigen Teil des Programms. — Weingartner gestaltete seinen letzten Symphonie-Abend zu einer Mozartfeier. Ouvertüre zur Zauberflöte, Konzertante für Violine (Dessau) und Viola (Aug. Gentz), die beiden Symphonieen in g-moll und C-dur wurden klangschön, lebendig im Geiste gespielt; nur das erste Allegro der g-moll Symphonie war gar zu hastig angefasst; die Jupiter-Symphonie dagegen, mit herrlicher Kraft, Klarheit und hinreissender Schönheit durchgeführt, entfesselte einen wahren Jubel. E. E. Taubert

Eine besondere Bemerkung unter den zahllosen Konzertveranstaltungen verdiente das Konzert des Professor Anna Schultzen-Asten-Chors, der nur schöne, überwiegend künstlerisch geschulte Frauenstimmen unter der geschmackvollen Leitung von Margarete Herrmann in sich vereinigt. Altmeister Joachim verlieh dem Konzert noch besonderen Glanz durch seine Mitwirkung; im Verein mit Rob. Kahn und Hausmann spielte er das H-dur Trio von Brahms. — Einen günstigen Eindruck hinterliess das nur zu lang geratene Festkonzert der Akademischen Liedertafel (Dirigent Adolf Schulze) anlässlich ihres 50jährigen Bestehens; als Hauptnummer wurde Bruchs Frithjof (Solisten: Hans Bischoff und Marie Blanck-Peters) mit dem philharmonischen Orchester geboten. — Das Holländische Streichquartett spielte u. a. ein noch ungedrucktes Streichquartett in C-dur von dem in Berlin lebenden jungen Komponisten Arthur Willner, von dem auch Gustav Holländer schon ein Quartett aufgeführt hatte. Ernstes Streben und noble Erfindung besitzt Willner ohne Zweifel, doch schadet er sich selbst durch seinen zu kompliziert polyphonen Satz; am besten gelungen ist ihm das klare, knapp gehaltene Scherzo. — Ernst von Dohnanyi, führte mit Robert Hausmann an zwei Abenden sämtliche Kompositionen Beethovens für Klavier und Violoncell sowie die (arrangierte) Hornsonate vor. — An dem Sonaten-Abend von Ferruccio Busoni und Bernhard Dessau kam neben der hier sehr häufig gespielten Sonate von César Franck und der kleinen e-moll Sonate Mozarts Sindings prächtige erste Sonate in C-dur zur Aufführung. — Elsie Playfair, die mit dem philharmonischen Orchester konzertierte, spielte Bruchs schottische Phantasie eindrucks- und temperamentvoll: dagegen liess ihre Intonation und ihr Passagenspiel etwas zu wünschen. — Ein junger Geiger Karl Klein, der gleichfalls von dem dabei von Xaver Scharwenka vorsichtig geleiteten philharmonischen Orchester begleitet wurde, hatte sich mit dem Konzert von Brahms und Lalo's spanischer Symphonie zu schwierige Aufgaben gestellt; vor allem muss er seine Tonbildung vervollkommnen. — Nicht unvorteilhaft führte sich der junge Geiger Max Menge, den Hermann Lafont begleitete, ein. — Dem russischen Geiger Sinovy Kogan (Begleiter: Max Laurischkus) gelangen die Kantilenen in Goldmarks Konzert weit besser als die Passagen, die nicht sauber genug waren. — Seine höchst nützlichen Klaviervorträge mit Erläuterungen schloss Dr. Otto Neitzel mit einem sehr gelungenen, dem Humor gewidmeten Abend für diese Saison ab. — Madame Cahier, die die Bühnensängerin nicht verleugnet, gab, von Kapellmeister Gerdes geschmackvoll begleitet, einen Liederabend, der entschieden interessant war. Die Künstlerin verfügt über einen phänomenalen Alt, der im Piano leider an Ruhe zu wünschen übrig lässt. Wilh. Altmann

Zu den seltenen Finessen, die die reich besetzte Tafel der winterlichen Saison aufzuweisen hat, gehört nun einmal Wladimir von Pachmann. Die „Grossen" halten nicht viel von ihm. Die Virtuosenzunft nennt ihn gar einen „Stümper" und „Pfuscher",

und gestrenge Herren und Kritiker ziehen gegen seine „Mätzchen“ zu Felde. Du lieber Himmel! Als ob dieser kleine Genre-Künstler Grosses erstrebte und sich wie ein Titan gebärden wollte! Er tut doch niemandem wehe und hat mit seiner Kleinkunst sicherlich nur eins im Auge: sich selber und den anderen eine Freude zu bereiten. „Bella cosa“ nannten die päpstlichen Feinschmecker der Renaissance die leckeren Kleinodien und süssen, weltlichen, verbotenen Früchte der bildenden Künste. Sie mussten niedlich sein und ihr Herz erfreuen. Man wollte sich laben und ausruhen nach der Beschäftigung mit den Dingen der ars severa. So eine „bella cosa“ sind die entzückenden Stücke von Pachmanns bezaubernden Händen. Die herzliche Freude, Laune und Witz, die Grazie der Hand, das köstliche jeu perlé, der kokette Rhythmus lassen mich mit Behagen die gefüllten und ungefüllten Süssigkeiten geniessen und eine Stunde alles kritische Messen und kleinliche Wägen vergessen. Ich bekenne ehrlich, zu den Leuten zu gehören, denen ein Pachmannscher Walzer oder Mazurek lieber ist als das wüste Lisztgetrommel eines ganzen Winters. — Über Ossip Gabrilowitsch habe ich eine eigene Meinung. Er kann sehr viel, hat ein bedeutendes Mass von Technik, einen koketten piano-Ton und anderes mehr, aber leider den Fehler, dass er mehr scheinen will, als er ist. Seine Deklamation ist noch immer einem starken rubato unterworfen und sein forte hat noch genau dieselbe stechende Härte wie zuvor. Dass er trotz der reizlosen Physiognomie nach der instrumentellen Seite vorzügliches leisten kann, bewies er bei Brahms. — Über Georg Bertram ist nichts neues zu sagen. Sein zweiter Abend glich im Eindruck genau dem ersten. Charakter und Technik sind noch zu leicht geartet, als dass man ihn in den Kreis ernsterer Kunstbetrachtungen ziehen könnte. — Dasselbe gilt von Gwendolyn Toms. Fleissige Leistungen, doch einförmiges Spiel. Passagenwerk ohne technischen Schliff und besondere Ausgestaltung. Der Vortrag hat noch etwas von einem scheuen „Muss“. — Der Liederabend von Hertha Dehmlow hat nach dem Urteil meines Gewährsmannes die vorige Scharte vollständig ausgewetzt. Die Stimme „stand“ diesmal und strömte in den getragenen Gesängen in breitem, vollem Flusse dahin. Bei leidenschaftlichen Vorwürfen verliert sie noch leicht den Halt. Mit zunehmender Energie, bei ruhigem Bewahren des seelischen Gleichmasses und ein wenig mehr innerer Belebung wird sich das gesteckte Ziel sicher verwirklichen und ihre Kunst freier gestalten. — Zum Schluss muss ich eines Liederabends von Klara Erler und Richard Könnecke Erwähnung tun, die sich einiger Kompositionen von Max Loewengard annahmen. Es sollen bescheidene kleine Sachen gewesen sein, deren Reiz in formeller Abrundung und liebenswürdiger Gestaltung zu liegen scheint, ohne dass auf Erfindungsgabe besonderes Gewicht gelegt wäre. R. M. Breithaupt

Einen genussreichen Abend veranstalteten Hedwig Kirsch (Klavier) und Arthur van Eweyk (Bariton). Frl. Kirsch zeichnet sich durch schönen Anschlag aus. Ihr piano ist reizvoll zart, das forte energisch, der Ausdruck natürlich. Herrn van Eweyks Stimme führt ihn immer zum Siege, wenn auch seine Vorträge nicht gleichwertig sind. Die Vorzüge überwiegen jedoch, so dass man die kleinen Mängel gern in Kauf nimmt. — Sandra Droucker und Gottfried Galston spielten vierhändig auf 2 Klavieren Werke von Mozart, Reger, Alkan und Saint-Saëns. Beide zeigten sich als treffliche Musiker; das Ensemble war nicht einheitlich genug bis auf die tonlich vorzüglich abgestuften Stärkegrade. — Der Pianist Lazare Lévy ist kein Aufsehen erregender Künstler, aber er spielt mit singendem Anschlag und grossem Verständnis, vor allem nicht langweilig. — Zu einem der hervorragendsten seines Faches hat sich José Vianna da Motta entwickelt. Er verfolgt nicht die Wege des Virtuosen, was ihm mit Recht eine zu geringe Aufgabe zu sein scheint, sondern er gehört in die Reihe der geistvollen Interpreten, denen Stil und Charakterisierungskunst für das Höchste gelten. Dafür legte sein Programm



den eklatantesten Beweis ab. Technik ist ihm nie Zweck, dafür feinste, künstlerische Gliederung. Selbst im ff hat sein Ton noch Qualität. Als Neuheit brachte da Motta eine Phantasie-Sonate in c-moll op. 68 von E. E. Taubert, die mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Im ersten Satze versinkt nach einer vielversprechenden Einleitung das Thematische wohl zu tief in fortreissender Flut der Passagen. Sehr anmutige, von belebenden Ranken leicht umsponnene Motive enthält der zweite Satz, in dem der sich fast von selbst ergebende Walzer-Rhythmus am rechten Platze ist. Das Thema des letzten Satzes scheint zum Zwecke brillanter Bearbeitung erfunden zu sein. Es gibt in seinen echten Klavier-Variationen Gelegenheit zur Entfaltung höchster Virtuosität, an der Herr da Motta, der das schwierige, jedenfalls interessante Werk auswendig spielte, es nicht fehlen liess. Er schloss mit dem von Busoni nach der Original-Partitur famos für Klavier-Solo arrangierten Mephisto-Walzer von Liszt. — Helene Obrońska's Phrasierung einer Sonate von Ph. E. Bach war absolut farblos. Sie malt grau in grau. Sie hat gute Geläufigkeit und ziemlich gesunden Anschlag, spielt aber zu dickflüssig, um z. B. dem Humor, der zweifellos in Tauberts Humoreske steckt, gerecht zu werden. — Noch mehrere Jahre fleissigen Studiums ist der Sopranistin Lissi Kurz zu empfehlen. Ihr Vortragstalent hat nur bescheidenen Umfang. — Der mit schöner Stimme begabte Baritonist Carl Gantvoort sang, ohne gerade viele Vorzüge zu zeigen, eine Anzahl sehr hübscher Lieder von F. van der Stucken, und von sonstigen amerikanischen Kompositionen noch das sehr charakteristische „Danny Deever" von W. Damrosch. Der Cellomeister Anton Hekking unterstützte ihn durch sein glänzendes Spiel der Variationen von Boellmann und des Andante aus dem Konzert von Kauffmann. — Der Mezzo-Sopran von Berta Bloch-Jahr ist zwar nicht besonders sympathisch, aber kräftig und gut gebildet. Sie hat Temperament und fühlt was sie singt. Ein leichtes Tremolo passte mitunter gut zum Ausdruck. — Malvine Wiegners Mezzo-Sopran klingt schön. In deutschen und lettischen Liedern zeigte die tüchtige Sängerin viel innere Anteilnahme. — Die Konzert-Vereinigung des „Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirchen-Chores" besteht aus 10 Sängern unter der anerkennenswerten Direktion von Alex. Kiesslich. Bei längerem Zusammensingen wird das Resultat vorzüglich werden. Schon jetzt ist die technische Ausführung bis auf gelegentliche Intonationsschwankungen zu loben. Es fehlt noch an gemeinsamem Fühlen, worunter die Exaktheit etwas leidet. Die Violinistin Daisy Strack spielt willkürlich in Takt, Rhythmus, Reinheit, zerdrückt den Ton und hat überhaupt nur mittelmässige Begabung. Arthur Laser

BRAUNSCHWEIG: Das letzte Konzert der Hofkapelle enthielt Mozarts Requiem und die „Neunte". Das Soloquartett: Frl. Ruzek, Frau Geissler, die Herren Cronberger und Nöldechen, der Singchor des Hoftheaters und die Hofkapelle boten unter Riedels Leitung vorzügliche Leistungen. Direktor Wegmann vermittelte uns die angenehme Bekanntschaft des Brüsseler Streichquartetts; im Klaviertrio (op. 97) von Beethoven sass Minette Wegmann am Flügel. G. Bruhn, eine junge, talentvolle Pianistin, führte sich in der Sonate für Klavier und Cello (Georg Wille-Dresden) von Hans Pfitzner günstig ein; die Violinistinnen Helene Ferchland und Helene Fürst-Berlin erzielten mit ihren gediegenen Vorträgen grossen Erfolg; die Geschw. Schkolnick brachten sich, unterstützt von Frl. Geyersbach-Leipzig und Herschenfeld-Odessa, wieder in angenehme Erinnerung. Ernst Stier

BRESLAU: Nun haben wir die „Sinfonietta" auch in Breslau gehört. Neue Freunde hat Max Reger aber damit seiner Kunst nicht gewonnen. Das unaufhörliche polyphone Spiel, die Kurzatmigkeit der melodischen Gebilde, die dicken orchestralen Ranken, die fortwährend um die reizlosen Motive gewunden werden, der Mangel an bedeutsamen Höhepunkten liessen eine wirkliche Freude an dem Werke nicht aufkommen.

Nach den beiden ersten Sätzen kämpften geringer Beifall mit starkem Zischen. Der dritte Satz fand warme Aufnahme; leider kommt die zweitaktige Melodie, um die der ganze Satz gebaut ist, nicht auf Rechnung des Komponisten, sondern sie ist die notengetreue Entlehnung der ersten Zeile aus dem Studentenliede „An der Saale hellem Strande". Dr. Dohrn hatte das widerhaarige Werk Regers vortrefflich einstudiert; es ist aber nicht zu rechtfertigen, dass er uns den vierten Satz unterschlug. Ein Skandal wie in München ist bei uns nicht zu befürchten, dazu sind wir viel zu zahm. Wohl aber haben wir das Recht, ein Werk, von dem jetzt die ganze musikalische Welt spricht, so zu hören, wie es der Komponist geschrieben hat: als Ganzes, nicht als Torso. Viel besser als die Sinfonietta gefielen die Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven op. 86, zu deren erster Aufführung Reger selbst nach Breslau gekommen war. Er spielte mit Dr. Dohrn sein neues Opus nicht hervorragend plastisch, aber doch recht wirksam. Ausser den beiden Regerschen Neuheiten wurden bekannte Stücke alter Firmen vorgeführt. Zum Gedächtnis von Toni Landsberg, einer opferfreudigen Gönnerin der Singakademie und des Orchestervereins, führte die Singakademie unter Dr. Dohrn das Schicksalslied von Brahms auf. — Von Solisten liessen sich hören: Busoni, Burmester, Grünfeld, Therese Behr, Margarete Alexander und Lilli Lehmann. Gelungene Chorkonzerte veranstalteten die „Liedertafel" unter Alfred Zobel, und der „Lehrerinnengesangverein" unter E. Dercks. J. Schink

BRÜNN: Der „böhmische philharmonische Verein" bot gelegentlich der Aufführung der „Kindheit Christi" von Berlioz unter Rudolf Reinig eine ausserordentliche Chorleistung. Konzerte gaben u. a. Hubermann, Leo Slezak, die Bläservereinigung der Wiener Oper. Auch an diversen Mozartfeiern fehlte es nicht.

S. Ehrenstein

DARMSTADT: Mozarts 150jähriger Geburtstag, dessen sämtliche hiesige musikalische Korporationen pietätvoll gedachten, brachte drei ganz dem Meister gewidmete und besonders gelungene Veranstaltungen: einen stilvollen Mozartabend des Richard Wagner-Vereins, eine prächtig verlaufene Aufführung der Akademie für Tonkunst und eine solenne Gedenkfeier des Mozartvereins, bei der auf eine poetische allegorische Huldigung an einem Mozart geweihten Altar ein „Hofkonzert am Hofe zu Schönbrunn am 19. September 1762" folgte, in dem u. a. die Familie Mozart auftrat und dessen Programm Stücke von Händel, Haydn, Telemann, Leopold Mozart, Wagenseil u. a. brachte. Das auf sorgfältigsten Quellenstudien aufgebaute, nach Idee wie Ausführung gleich hübsche und interessante Werkchen hatte Freiherrn Ernst von Wolzogen zum Autor. Von Neuheiten brachten uns die letzten Wochen César Francks Klavierquintett in f-moll und Max Regers Serenade für Flöte, Violine und Viola in D-dur, deren Bekanntschaft uns das rührige Darmstädter Streichquartett vermittelte. Bemerkenswerte Leistungen auf dem Gebiete des Männergesangs bot der nach längerer Pause wieder hervortretende Lehrersängerchor. Von Gesangssolistinnen hörten wir Johanna Schrader-Röthig von Leipzig, Lola Barnay von Wiesbaden, Klara Roediger, Gusti Rabenau und Henny Drechsler von hier, von Geigern Hugo Heermann und Gustav Havemann, von Pianisten Felix Odenwald, Bruno Hinze-Reinhold, der eine besonders beifällige Aufnahme fand, und Otto Neitzel, dessen Klavierkonzert, mit imponierender Bravour vorgetragen, lebhaftestes Interesse erregte. Den Höhepunkt der ganzen bisherigen Saison aber bildete der von Edouard Risler im Richard Wagner-Verein veranstaltete Beethoven-Abend, der eine hier noch kaum dagewesene künstlerische Begeisterung entfesselte. H. Sonne

DRESDEN: Der heutige Bericht umfasst einen ganzen Monat; ich muss also noch einmal auf die Mozartfeier zurückkommen und feststellen, dass der Mozartverein

unter Max von Hakens Leitung den 150. Geburtstag seines Namenspatrons mit einem durch sein Programm wie durch dessen Ausführung bedeutsamen Konzert in würdigster Weise gefeiert hat. Besonders sei von den Solisten Frau Schmitt-Csanyi genannt, deren glänzende Gesangskunst einen grossen Triumph errang. — Im fünften Symphoniekonzert der Serie B brachte die Kgl. Kapelle als Neuheit eine symphonische Phantasie für Tenorsolo, Chortenor, Orgel und grosses Orchester von Volkmar Andreae zu Gehör, einem jungen schweizerischen Komponisten, der offenbar den Ehrgeiz hat, alles das noch zu übertrumpfen, was man bisher für den Gipfelpunkt orchestraler Kraftentfaltung gehalten hatte. Das Werk zeigt den Komponisten als glänzenden Instrumentationskünstler, der auch über pathetischen Schwung und die Fähigkeit verfügt, düstere phantastische Stimmungen zu erzeugen. Aber man wird bei aller Hochachtung vor dem sich hier offenbarenden Können doch den Gedanken nicht los, dass der rein musikalische Inhalt des Werkes in keinem Verhältnis zu dem ungeheuren Aufwand an Schwierigkeit und Kraft des Ausdrucks steht. Die Gefahr, dass in unserer Orchestermusik die Instrumentationsvirtuosität immer mehr auf Kosten der Erfindung und Empfindung sich steigert, lässt sich angesichts einer solchen Neuheit nicht mehr ableugnen. Trotz einer glänzenden Wiedergabe unter v. Schuch kam nicht mehr als eine „freundliche Aufnahme" zu stande. Solist des Abends war Fritz Kreisler, der mit dem Beethovenschen Violinkonzert seine reiche Meisterschaft so hinreissend betätigte, dass er sofort für das Aschermittwochskonzert gewonnen wurde, in dem er unter jubelndem Beifall das Beethovensche Konzert wiederholte. — Die Solovereinigung des Berliner Kgl. Hof- und Domchores (Doppelquartett) gab ein höchst genussreiches Konzert, in dem vor allem die Ausführung des für Massenchöre gedachten „Totenvolks" von Hegar Aufsehen erregte. — Sehr lobenswert war weiterhin eine Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" durch die Dreyssigsche Singakademie unter Kurt Hösel. Das eigenartige Werk hinterliess dank der trefflich studierten Wiedergabe einen sehr starken Eindruck; solistisch wirkten die Damen Alice Schenker und Nüssle-Wider sowie die Herren Weissenborn und Hermann Nüssle mit. — Von den Solistenkonzerten der Berichtszeit seien zwei Klavierabende hervorgehoben, derjenige Emil Sauers, dessen Meisterschaft sich in ihren glänzenden Vorzügen wie kleinen Mängeln gleich bleibt, und der des Dresdener Pianisten Rudolf Feigerl, auf den man für die Zukunft wird acht geben müssen, weil er eines der starken jüngeren Talente zu sein scheint.

F. A. Geissler

ELBERFELD: Margarete Roedel bewies in einem Klavierabend, dass sie auf dem Wege zu einer vollwertigen Künstlerin ein tüchtiges Stück vorwärts gekommen ist. Im letzten Konzert des Lehrergesangvereins unter Hans Haym wirkten R. von zur Mühlen und Ellen Saatweber-Schlieper als erfolgreiche Solisten mit. Das zweite Orgelkonzert bot virtuose Orgel- und Violinvorträge von Ewald Flockenhaus und R. Manzer, sowie Gesangvorträge von Frau Cahn-Poft, der Meisterin im getragenen Gesang. Im fünften Künstlerabend der Konzertdirektion de Sauset wurden ausschliesslich Kompositionen von Max Schillings unter seiner Leitung durch das Barmer Orchester zum Vortrag gebracht. Am höchsten stellen wir seine begleitende Musik zu Wildenbruchs „Hexenlied", dessen Empfindungsgehalt Ernst von Possart zu packender Wirkung brachte. Das fünfte Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft unter Hans Haym brachte neben Chorliedern von Robert Franz einen Chor „Im Walde" von August Jung, der aber zu gekünstelt und als Vokalkomposition zu instrumental gearbeitet ist. Der Frauenchor zeichnete sich ausserdem im herrlichen „Magnificat" der Lisztschen „Dante"-Symphonie aus, die bei vorzüglicher Ausführung den Glanzpunkt des Abends bildete.

F. Schemensky

ESSEN: Viel Schönes brachten uns die letzten Wochen: im Evangelischen Kirchenchor Bachsche Kantaten, im Musikverein Kochs „Tageszeiten" und zur Mozartfeier des Meisters c-moll Messe, sowie die Jupiter-Symphonie, ferner einen Hugo Wolf-Abend mit Ludwig Hess und Frau Mysz-Gmeiner. In der Musikalischen Gesellschaft konzertierte die Pariser Gesellschaft mit den alten Instrumenten, ferner Hans Pfitzner, Fritz Feinhals und Frau Herzog in einem modernen Liederabend. Im Gemischten Chor des Kruppschen Bildungsvereins spielte Conrad Ansorge Werke von Beethoven, Schubert und Liszt, wozu der Chor a-cappella-Gesänge bot. Weingartner beteiligte sich in einer Matinee des hiesigen Quartetts am Vortrag seiner Kompositionen. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Zu den schönsten und erbaulichsten Abenden der Berichtsepoche rechnen wir das Konzert, in dem uns wieder einmal Eugen d'Albert ein aus Liszt (h-moll Sonate), Brahms, Beethoven, Chopin, Zanella und d'Albert zusammengesetztes Programm vorführte, und diesem Genuss an die Seite zu stellen ist ein anderer, den Edouard Risler den Hörern seines Beethoven-Sonatenabends mit den Werken 31, 90 e-moll und 111 bereitete. Nur dass d'Albert dem Pariser Klaviermeister noch durch musikalisches Vollblut und durch die Sangbarkeit des Tons, die von jeher Geheimnis seines Anschlags war, voraus ist. Von weiteren auswärtigen Kräften hat namentlich die Koloratursängerin Eve Simony in einem auch sonst gut verlaufenen Opernhauskonzert viel Anerkennung gefunden; weniger Maikki Järnefelt, deren stimmliche Mittel für die gestellten Aufgaben meist nicht ganz zureichen, bei ihrem Auftreten im „Museum". Siegmund von Hausegger erscheint neuerdings öfter auch als Komponist auf dem Programm. Von seinen Liedern sang an einem Kammermusikabend Oscar Noë eine grössere Serie mit allem Aufwand seiner Vortragskunst; die Lieder selbst aber begegneten geteilten Meinungen. In einem Sonntagskonzert hat die Cellistin Guilhermina Suggia mit Erfolg gespielt. Das alljährliche Konzert des Frankfurter Liederkranzes zum Besten seiner Mozartstiftung kam mit seinem Programm der gesteigerten Mozart-Empfänglichkeit unserer Tage entgegen, es bot u. a. die maurerische Kantate „Lob der Freundschaft" aus des Meisters letzter Zeit, und zwar in wohlgelungener Wiedergabe. Gleiche Tüchtigkeit bewährte vorher der Cäcilienverein an Mendelssohns „Elias" mit den Damen Geller-Wolter und Grumbacher-de Jong sowie Richard Fischer als Solisten. Hans Pfeilschmidt

GENF: Von den bis jetzt stattgefundenen Solistenkonzerten sind zu erwähnen: Jeanne Dejoux, Aline de Coultre (Klavier); Marguerite Demont, Robert Pollak (Violine); Lily Lang-Malignon (Gesang). — Die erfolgreiche Solistin des fünften Abonnementskonzerts war Felicia Kaschowska-Darmstadt. Ungeteilten Beifall fanden im sechsten zwei neue Orchesterwerke: „Hiver", „Printemps" des hiesigen Komponisten E. Bloch unter seiner persönlichen Leitung. — Zur Mozartfeier kam das Konzert für zwei Klaviere mit Orchesterbegleitung zum Vortrag, von Marie Panthès und Willy Rehberg geradezu ideal interpretiert. — Das siebente Konzert brachte verschiedene Kompositionen von Hugo von Senger, sowie Bruchstücke aus dem „Holländer" und den „Meistersingern". Prof. H. Kling

GRAZ: Unter den Novitäten des Musikvereins ist „Nausikaas Klage" von Boehe zu erwähnen: das Adagio der vierteiligen Riesensymphonie, neu in der Grundstimmung, nicht in der Sprache. Von Solisten ist Marie Roeger-Soldat zu nennen, die mit Rob. Hausmann das Brahmssche Doppelkonzert für Violine und Violoncell spielte. — „Novitäten der Vergangenheit" zu pflegen hat sich Kapellmeister Friedrich Weigmann vorgesetzt. Seine erste Orchester-Matinee mit Liszts Prometheus und Beethovens Siebenter zeigte einen Musiker von moderner Kultur: das (Opern-) Orchester unsichtbar (hinter

einer Pflanzenwand), ebenso der Dirigent und die Solistin, Sara Anderson, die Liszt und Schubert sang; das Programm von innerer Einheit, und die Hauptsache: es wurde vortrefflich gespielt. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Das Konzertleben stand fast ausschliesslich im Zeichen „Mozart". Den Reigen eröffnete der zweite Kammermusikabend, der uns das Es-dur Trio (Divertimento), D-dur Streichquartett und das D-dur Sextett (Divertimento für Streichinstrumente und zwei Hörner) in vorzüglicher Ausführung brachte. Die Sing-Akademie führte unter Prof. Reubkes Leitung die grosse, von Aloys Schmitt ergänzte c-moll Messe erfolgreich auf. Während die Mozartfeier der Windersteinkapelle aus Leipzig zum grössten Teil unglücklich ausfiel, gelang es Karl Klanert in einer populären Veranstaltung, sich mit dem „Krönungskonzert" einen vollen Erfolg zu erspielen. Martin Frey

HAMBURG: Die Ausbeute des Februar war, wie alljährlich, ziemlich stark. Bei uns gilt der Februar als der beste Monat der Hochsaison und alles, was das Bedürfnis hat, sich im Konzertsaal zur Geltung zu bringen, versucht, noch in diesem Monat seinem Talent das Ventil zu öffnen. Dabei ist Hamburg für alle Musik, die zufällig nicht „Mode" ist, nach wie vor der ungeeignetste Platz. Das konnte man wieder recht deutlich an dem Besuche des Konzertes merken, das hier zu Gunsten des Wagner-Stipendienfonds veranstaltet wurde. Ich will nicht so indiskret sein, Zahlen zu nennen, die beweisen könnten, welch tiefes Interesse unsere „Wagnerstadt" — wer lacht da? — dieser edlen und grossen Sache entgegenbringt; es genügt die Konstatierung der Tatsache, dass das Konzert mit einem ganz kolossalen Defizit abschloss. In künstlerischer Hinsicht war dieses Konzert, das Gustav Brecher leitete, ein voller Erfolg und mehr: ein Höhepunkt der ganzen Konzertsaison. Dieser künstlerische Erfolg ist um so höher zu achten, als Brecher mit einem ad hoc gebildeten Orchester: dem neuen Konzertorchester und einer Verstärkungsschar aus den Reihen des Stadttheaterorchesters zu musizieren genötigt war. Mit diesem Orchester, das übrigens einen hier ungewohnten Glanz entfaltete und sehr elastisch und entgegenkommend seinem jungen Führer folgte, brachte Brecher als pièce de résistance eine prachtvolle, allenthalben charakteristische und vollblütige Aufführung der Dante-Symphonie von Liszt. Ausserdem Werke von Wagner und Berlioz in Wiedergaben, die des enthusiastischen Beifalles, den sie entfesselten, so würdig waren, als der Bedeutung des Tages. Eine Wagnerfeier veranstaltete Arthur Nikisch in seinem in die Nähe des Wagnerschen Todestages fallenden Konzert. Über die Notwendigkeit und die künstlerische Zweckmässigkeit solcher Wagnerfeiern liesse sich ja wohl streiten. Zu einer Konzentration kommt man bei den vielen Bruchstücken um so weniger, als die Gruppierung niemals auf die Schaffensperioden des Meisters Rücksicht nimmt und uns z. B. vom „Tristan" zum „Faust", vom „Siegfried" zum „Tannhäuser" zurückverschlägt. Schon alle Bedenken müssten gegenüber der Pracht der Ausführung im einzelnen schweigen. Das „Waldweben" musste Nikisch schliesslich wiederholen und nach der Tannhäuser-Ouvertüre kam es schliesslich mit Recht doch zu fast beängstigenden Ovationen für den genialen Poeten am Dirigentenpult. Elena Gerhardt hatte der Popularität Nikischs auch bei ihrem zweiten Liederabend einen ausverkauften Saal zu danken. Den grossen Erfolg aber dankte sie auch ihrer Kunst, die sich namentlich an Liedern von Grieg und Strauss wirkungsvoll und unter nachhaltiger Wirkung entfalten konnte. Die hiesige Philharmonie sicherte sich, nach dem pekuniären Resultat des ersten Auftretens der Frau Schumann-Heink, diesen Magneten auch für das folgende Konzert. Wiederum Probe und Konzert tagelang vorher ausverkauft, und wiederum benutzte Max Fiedler die gute Gelegenheit, seinen Abonnenten und den Mitläufern aus Mode eine Dosis Strauss zu versetzen. Das ist künstlerisch brav und geschickt, und humorvoll dazu. Diesmal mussten sie an „Tod und Verklärung" glauben, dieses pracht-

volle Stück, das sich zur Propaganda für Strauss ja auch besonders gut eignet. Ausverkauft war endlich auch der Goethe-Abend, den Possart und Gura veranstalteten, wobei allerdings die Attraktion weniger die originelle künstlerische Idee als der Name Possart gebildet haben dürfte. Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das Hauptereignis der Saison war die Aufführung der Matthäuspassion im letzten Konzert des Bachvereins. Als Solisten waren Ludwig Hess, Emil Liepe, Stephanie Becker, Agnes Hermann, Hugo Heydenblnth, Carl Weidt tätig. Das kolossale Werk ward mit einer Pause von über zwei Stunden zwischen beiden Teilen gegeben. Der Instrumentalbegleitung und der Orgelstimme war die Ausarbeitung Ph. Wolfrums zu grunde gelegt. Der Eindruck der mit grösster Sorgfalt und Begeisterung vorbereiteten Aufführung war gewaltig. Hermann Voss

KÖLN: Als Hauptwerk des neunten Gürzenich-Konzerts hörte man Beethovens siebente Symphonie. Das Werk erfuhr durch Fritz Steinbach eine ungemein frische, fesselnd aufgebaute Veranschaulichung, die durch den machtvollen grossen Zug der ganzen Ausführung die Hörer hinriss. Nicht weniger als vier Neuheiten standen auf dem Programm. Als ziemlich schwache Arbeiten konnten die drei zuerst erscheinenden kaum ein irgendwie regeres Interesse wachrufen. Es waren: „Die Insel der Kirke" aus „Odysseus Fahrten" von Ernst Boehe (für grosses Orchester), „Die Weihe der Nacht" (nach Hebbel, für Chor und Orchester) von Fritz Neff, und „Elfenliedchen" (nach Goethe, für dreistimmigen Frauenchor und Orchester) von G. Jenner. Als einen tonsetzerischen Gewinn aber begrüssten wir Kaskels „Humoreske" für Orchester. Das in der thematischen Erfindung ungemein reizvolle Tonstück entwickelt in der geistvollen Kombination und dem Gegenspiel der melodiösen Gedanken, sowie in dem prächtigen Endresultat einen ganz köstlichen Humor. Als Solist dieses Abends liess Eugène Ysaye seine Hörer mit Mozarts drittem Konzert und Max Bruchs erstem in edelstem Kunstgenusse schwelgen. — In der Musikalischen Gesellschaft fanden an deren beiden letzten Abenden die Pianistin Juliette Wihl aus Brüssel, die Geigerin Irene Penso und ihr junger Fachgenosse Adolf Busch nach Verdienst sehr freundliche Aufnahme. — Das Gürzenich-Quartett der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher bot stilvolle Ausführungen von Beethovens op. 18 No. 4 (c-moll) und op. 130 (B-dur); dann liess es uns an Wilhelm Bergers neuem f-moll Klavierquintett (am Flügel der Komponist) mehr den streng kammermusikmässigen Aufbau und die klassisch gerichtete Form, als den eigentlichen Inhalt schätzen, der vielfach bekannt und wenig vertieft anmutete. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Selbstverständlich haben wir auch unsere Mozart-Feierlichkeiten gehabt. Der Cäcilien-Verein führte die c-moll Messe (in der ursprünglichen „unfertigen" Gestalt) vor und Bruchstücke aus der Zauberflöte; die Palais-Konzerte hatten ein Konzert mit einem sehr stilvollen Programm eingerichtet, — dann aber trat der Tod König Christians ein, und die sonst beabsichtigten Mozart-Konzerte fielen weg. Kurz vor dem Tode des Königs hatte Joh. Svendsen sein Konzert mit der Kgl. Kapelle gegeben: d'Albert war der gefeierte Gast, die einzige Neuheit war Hugo Wolfs „Penthesilea". Nach der Trauerzeit hat Mischa Elman (der diesmal als 16jähriger auftritt!) allein es vermocht, das Publikum in den Konzertsaal zu ziehen.

William Behrend

LEIPZIG: Während das 17. Gewandhauskonzert zu trefflichen Geigenvorträgen von Jacques Thibaud (Mendelssohn-Konzert und Solostücke) die Egmont-Ouvertüre und in vorzüglicher Wiedergabe Wagners Faust-Ouvertüre und die F-dur Symphonie von Brahms gebracht hatte, erklangen im 18. Konzert die Holländer-Ouvertüre, Ballettsätze

aus „Feramors" und „Der Dämon" und Volkmanns B-dur Symphonie, untermengt von einigen prächtigen a cappella-Gesängen des Thomanerchores. Im neunten Philharmonischen Konzert liess sich zwischen Haydns Militärsymphonie und einigen Wagner-Fragmenten Edouard Risler mit einer etwas akademischen Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur Konzertes und der sehr schönen Ausführung einiger Solostücke von Schumann, Chopin und Liszt (E-dur Polonaise) vernehmen. Der Lehrergesangverein (Hans Sitt) begann sein zweites Winterkonzert mit einer nachträglichen stimmungsvollen Mozartfeier (Ouvertüre, Sarastro-Arie in F-dur — Franz Fitzau — und Priesterchor aus der „Zauberflöte", und zwei Sätze aus dem D-dur Violinkonzert, sehr hübsch gespielt von der jungen Geigerin Katharina Bosch) und erfreute weiterhin besonders mit der Erstvorführung von Wilhelm Bergers sehr klangschöner Hymne „Meine Göttin". Der Universitätssängerverein zu St. Pauli (Heinrich Zöllner) liess sein unter Mitwirkung der Sängerinnen Eva Lissmann-Gutschbach und Frau Carl-Alvers und der Sänger Ludwig Hess und Strathmann veranstaltetes Konzert mit einer sehr ansprechenden Neubelebung von Carl Reineckes „Hakon Jarl" ausklingen, und die von Gustav Wohlgemuth geleiteten Vereine Leipziger Singakademie und Leipziger Männerchor brachten unter Assistenz eines von den Damen Anna Hartung und Margarete Schütz und den Herren Emil Pinks und Alfred Kase gebildeten Solistenquartettes Ernst H. Seyffardts Kantate „Aus Deutschlands grosser Zeit" zur Wiederholung. Recht anregend verlief ein von dem Arionen-Frauenchor unter Mitwirkung von Arionen und Arionenangehörigen veranstalteter „Brahms-Abend", an dem zwischen Männerchören und gemischten Chorkompositionen des Meisters, darunter auch die „Liebeslieder-Walzer", die in rühmenswerter Weise ausgeführt wurden, Paul Klengel und Edda Klengel durch eine vornehm-künstlerische Wiedergabe der A-dur Sonate op. 100 und Frau Pastor Wermann und Hildegard Börner durch anmutige Liedervorträge erfreuten. Der 5. Gewandhaus-Kammermusik, in der sich zwischen Schumanns A-dur Quartett und Beethovens C-dur Quintett Heinrich XXIV. Fürst Reuss unter trefflicher Beihilfe des Bratschisten Carl Herrmann mit einer gediegenen G-dur Sonate op. 22 für Klavier und Viola vernehmen liess, folgte ein zweiter Sonaten-Abend von Bernhard Stavenhagen und Felix Berber, die mehr noch als mit der tüchtigen Wiedergabe Mozartscher und Beethovenscher Duo-Werke durch einen vorzüglichen Vortrag der Es-dur Sonate op. 18 von Rich. Strauss interessierten. Von dem vornehmen Gesangskonzert des Ehepaares Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne und von dem erfolgreichen Konzertdebüt des sympathischen Bass-Baritonisten Willy Rössel führte ein populärer Liederabend von Elena Gerhardt zu neuerlichen Vortragsabenden von Sven Scholander und von Bokken Lasson hinüber, während eine grosse Zahl von Instrumentalkünstlern die weniger freien Abende besetzt hielt. Berechtigte Sensation erregte der vorzügliche Geiger Joan Manén mit seiner auch in der Polyphonie schöntonigen Ausführung der Ciaconna von Bach und mit der virtuosen Beherrschung des h-moll Konzertes und der Variationen über „God save the Queen" von Paganini, und die mit ihm konzertierende junge Pianistin Alma Stencel konnte sich mit einer temperamentvoll-bravourösen Wiedergabe des Lisztschen Es-dur Konzertes als vielversprechendes virtuoses Klaviertalent erweisen. Ebenso berechtigte zu hohen Erwartungen das Debüt des jungen Violoncellisten Serge Barjansky, der mit Davidoffs a-moll Konzert eine schon völlig konzertreife Leistung darbot. Grossen Erfolg hatte Emil Sauer mit einem zweiten Klavierabend, der als Hauptstücke Beethovens Sonate op. 109, Schumanns „Toccata" und Chopin's „Phantasie" brachte. Richard Burmeister, der in Gesellschaft der talentvollen Soprannovize Lotte Kreisler konzertierte, interessierte mit Chopin's f-moll Konzert und begeisterte mit dem Vortrage des von ihm trefflich für

Klavier und Orchester bearbeiteten Lisztschen Mephisto-Walzers („Der Tanz in der Dorfschenke"), während Fritz Masbach mit einem eigenen Konzert nur einen kühlen Achtungserfolg erringen konnte, Elly Ney bei beträchtlichem Talent und Temperament noch zu viel Unreife gewahren liess, und Otto Neitzel durch seine „Klaviervorträge mit mündlichen Erläuterungen" weder in pädagogischer noch auch in künstlerischer Hinsicht ganz einwandfrei zu wirken vermochte. Kapellmeister Hans Winderstein und sein Orchester, die an mehreren von den vorerwähnten Solistenabenden mitwirkten und im Begleiten von Konzerten zu anerkennenswerter Gewandtheit gelangt sind, brachten an einem Abend als freundlich wirkende Orchester-Novität einige Sätze aus der Tauferer-Serenade von Heinrich Rietsch zur Vorführung, während Elly Ney sich im Verein mit Carl Friedberg um die erstmalige Vorführung eines von Walther Lampe für zwei Klaviere zumeist kanonisch verarbeiteten interessanten Variationenwerkes verdient machte.

Arthur Smolian

LONDON: Wir sind in der Mitte der Hochflut der Konzerte der neuen Saison, die uns schon manches Interessante gebracht hat, wenn auch nicht auf dem Gebiete der ausübenden Künstler, so doch auf jenem neuer Tonwerke. Den Anfang machte das vortreffliche Londoner Symphonie-Orchester mit einer neuen Symphonie von Sir Charles Stanford, die, wenn sie auch als kein epochemachendes oder auch nur grosses Werk, so doch als eine sehr verdienstliche Leistung auf allerdings etwas ausgetretenen Bahnen bezeichnet werden kann. Wie immer, ist Sir Charles nicht frei von Anlehnung an berühmte Muster; zuerst war es Wagner, dann Brahms, dann Verdi und diesmal ist es Tschaikowsky. Abgesehen von dieser „kleinen Schwäche", ist die neue Symphonie recht anmutend, melodisch und kontrapunktisch, wie sich dies bei Stanford von selbst versteht, meisterhaft behandelt und geschickt orchestriert. Weit interessanter und bedeutungsvoller ist die von demselben Orchester gestern unter der Leitung von Hans Richter zur Erstaufführung gebrachte „Symphonische Tondichtung" von York Bowen, einem der wenigen wirklich vielversprechenden Komponisten des „jungen England". Es ist keine Programmusik, wie ausdrücklich bemerkt wird, und soll aus und durch sich selbst Stimmung machen und gewisse Eindrücke hervorbringen. Wenn dies auch nicht vollständig gelingt, so ist das Werk doch in hohem Grade anregend und bei aller Sucht zur alten Form zurückzukehren in der Orchestration und in anderen Beziehungen durchaus modern. Es besteht aus sechs Sätzen, die miteinander gewöhnlich durch einen langgehaltenen Ton verbunden sind. Besonders gelungen sind das Andante, ein pikantes Scherzo, ein marschartiges Intermezzo und das Finale, in dem alle früher eingeführten, oft recht originellen Themen geschickt verwoben sind. — Ohne eine richtige Mozartfeier zu haben, nahm der Salzburger Meister doch in der Woche seines 150. Geburtstages in den Orchesterkonzerten eine hervorragende Stellung ein — allerdings vorwiegend nur mit seinen Ouvertüren! Dies hat aber den Wunsch angeregt, Mozart wieder häufiger in das Konzertprogramm aufgenommen zu finden, ein Verlangen, dem entsprochen werden dürfte. Das Queens Hall-Orchester brachte wieder den „Don Quixote" von Richard Strauss zur Aufführung, bezüglich dessen die englische Kritik noch immer sehr gespalten ist. Während ein, und zwar der grössere Teil ihn zum Himmel emporhebt, spricht der andere das Anathema über den „Neuerer" aus. Das Publikum schlägt sich aber zusehends immer mehr auf die Seite der „Straussianer". — Die neuen ausübenden Kräfte — Sänger, Klaviervirtuosen und namentlich Geiger und noch mehr Geigerinnen, bieten leider keinen Anlass zu besonderer Erwähnung.

Dr. Adolf Rosendorff

MAGDEBURG: Zur Vorfeier des Festes im Kaiserlichen Hause wurde hier am 26. Februar eine Festkantate des hiesigen Musikdirektors Th. Forchhammer auf-

geführt, die den Namen der unvergesslichen „Königin Luise" trägt, um deren Bild sich Elisabeth-Rosen und unverwelkliche Passionsblumen ranken. Die Kantate behandelt in einzelnen Bildern (12 Nummern) Abschnitte aus dem Leben der Fürstin. Leider erwies sich die praktikable Dichtung als zu lang und das unleugbare Talent des Komponisten für die Dauer des Stückes (über drei Stunden) schliesslich als nicht stark genug, um mehr als oberflächlich interessieren zu können. Grössere und wertvollere Züge trug der chorische Teil, soweit er sich mehr polyphon als rein harmonisch entwickelte. Die musikalischen Biographieen der Königin und ihres Gatten enthalten viel Herzensmusik, stehen aber an Bedeutung hinter den Chören zurück. Gewisse Überleitungen, kleine eingestreute Dialoge haben nur den Wert guter Kantorenmusik; auch behandelt der Komponist das Orchester ziemlich unfrei. Wird das Werk überarbeitet, so dass es eine knapp zweistündige Dauer nicht überschreitet, so dürfte es immerhin seinen Weg durch mehrere Konzertsäle nehmen und zu einer willkommenen Gabe für ähnliche Festtage werden. Grosse Ansprüche stellt der Autor an die Vertreterin der Partie Luisens und an den Chorsopran, der wie jene vielfach unpraktisch hoch hinaufgeschrieben ist. — Die Mozartfeier ist auch hier in grosser Mozartverehrung begangen worden. Wer nennt hier die Programme, zählt die Namen! — Im fünften Konzert des kaufmännischen Vereins ersang sich Felix Senius Beifall und erspielte sich der Cellist Albert Petersen neues Lob. — Im letzten Symphoniekonzert des Stadttheaters lernte man in Hermann Monich einen ausgezeichneten Pianisten kennen; Änny Stammer-Hindermann hatte Beifall mit Arien von Delibes und Meyerbeer. Max Hasse

MAINZ: Wie allerwärts, so liessen unsere Konzertanstalten es sich nicht nehmen, unsern Mozart zu feiern. Das Symphoniekonzert am 25. Februar brachte nur Werke Mozarts, als das bedeutendste die g-moll Symphonie. Als Solist spielte Fritz Masbach-Berlin das C-dur Konzert ganz vortrefflich in der Auffassung und mit saubersten Technik. In dem letzten Symphoniekonzert brachte Emil Steinbach eine Novität von Charpentier: Impressions d'Italie, ein merkwürdig äusserliches Werk, voller Bizarrerie und Banalität. Was müssen das für merkwürdige Eindrücke gewesen sein, die Herr Charpentier in Italien empfangen hat! In demselben Konzert sang Frau Järnefelt eine Reihe Lieder, ohne indessen tiefern Eindruck zu erzeugen. — Die Liedertafel feierte Mozart in einem Kammermusikabend, in dem ausser Mozarts Klavierquartett in g-moll, von der hiesigen Quartettvereinigung mit Frau Bamberger, einer vortrefflichen Pianistin, vorgetragen, und dem Streichquartett in Es-dur, der Chor das Ave verum, ein Adoramus te und Benedictus von Mozart sang. Von grösseren Werken gelangte der „Paulus" zur Aufführung und zwar in einer Woche viermal, die Generalprobe eingerechnet; erst als Konzert für die Abonnenten und zweimal als Volkskonzert unter Fritz Volbachs Leitung. Das war des Guten wohl doch etwas zuviel. Man mag über Mendelssohn und „Paulus" denken, wie man will, aber viermal hintereinander, das ist doch für Chor, Orchester und Dirigenten eine Leistung. Das letzte Konzert der Liedertafel war ein Kammermusikabend des Heermannschen Quartetts mit mustergültiger Aufführung des Tschaikowskyschen Quartetts in D-dur, Beethovens F-dur Quartett op. 59 und Schuberts Variationen über „Der Tod und das Mädchen". Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Eine Reihe von Konzerten brachte endlich Entschädigung für den vorherigen Stillstand im Musikwesen. Die Kais. Russ. Musik-Gesellschaft bot zwei Abonnementskonzerte unter Kajanus (Helsingfors), der temperamentvoll Werke der skandinavischen Musiker: Svendsen, Sibelius, Grieg, Järnefelt und Mozarts g-moll Symphonie vorführte. Ellen Beek trug die Ballade „Des Fährmanns Bräute" von Sibelius, Neschdanowa eine Arie aus der „Zauberflöte" vor, Igumnoff spielte Mozarts Klavierkonzert A-dur No. 9. — Der Verein der Liebhaber der russ. Musik machte uns mit einem



Zyklus neuer Liederkompositionen von Taneïew bekannt und widmete das folgende Konzert Arensky. — Die Philharmonie unter Chessin feierte Mozart mit der Jupiter-Symphonie; Jacques Thibaud spielte Mozarts Violinkonzert Es-dur und erzielte einen wohlverdienten Erfolg. — Das Moskau-Trio (Schor, Krein, Ehrlich) schloss die historische Reihenfolge seiner Konzerte mit Werken von André, C. Franck, Arensky, und fügte noch eine Mozart-Matinée hinzu, zu der das Publikum in Massen strömte. — Ferner sind noch zwei Sonatenabende der Herren Sibor (Violine) und Goldenweiser (Klavier) zu nennen. Novität: eine Sonate von Katnar. — Am Tage der Enthüllung des Glinka-Denkmals in Petersburg hat hier ein Glinka-Konzert unter Ippolitow-Iwanoff stattgefunden.
E. von Tideboehl

MÜNCHEN: Die grösste Sensation der Konzertsaison brachte das letzte Akademiekonzert mit Max Regers Sinfonietta. Das viel umstrittene Werk fand hier eine ausgezeichnete Aufnahme; die sich bemerkbar machende Opposition wurde demonstrativ nieder geklatscht. Dass wir es mit einem wirklich bedeutenden Werk zu tun haben, wird niemand leugnen können, ebensowenig aber, dass die Wirkung durch verschiedene Mängel beeinträchtigt wird. Der gefährlichste Mangel liegt in der wenig geschickten Instrumentation. Auch die Polyphonie ist für ein Orchesterwerk etwas zu kompliziert, da es sich nicht um orchestrale Vielstimmigkeit (im Strauss'schen Sinne), sondern um rein musikalische und dann instrumentierte Kontrapunktik handelt. Von grosser Wirkung ist der zweite Satz (Scherzo) und der dritte (Larghetto); der Schlusssatz ist ungemein schwungvoll und der erste Satz erfreut durch prachtvolle Details. Die Aufführung unter Mottl war vorzüglich. Eine weitere Novität „Fingerhütchen", Märchenballade für Orchester, Frauenchor und Basssolo von J. Weismann erwies sich als ein sehr anmutiges und gefälliges Stück, das volkstümliche Töne mit Glück anklingen lässt. Herr Dressler brachte das Solo gut zur Geltung. Den Schluss des Abends bildete Mozarts g-moll Symphonie. Die etwas post festum abgehaltene Mozartfeier der Akademie brachte als Hauptnummer unter Mottls Leitung die Jupitersymphonie, mit hinreissendem Schwung gespielt. Interesse erweckte eine Jugendsymphonie in Es-dur und ein recht hübsches nur etwas zu langes Konzert für Flöte und Harfe. Als Solistin trat Frau Bosetti mit einer italienischen Arie auf. — Im zehnten Kaimkonzert hörten wir als Novität die erste Symphonie (g-moll) von W. Kalinnikow; sie lehnt sich stark an Tschaikowsky an, ist aber im ganzen ein frisches und interessantes Werk. Die Thematik ist klar und eindringlich und in ihrer Entwicklung übersichtlich. Am wenigsten befriedigte das ziemlich formlose Andante, während das feurige Scherzo den Vogel abschoss. Schneevoigt brachte das Werk vorzüglich heraus. — Der Karneval führte eine vorübergehende Stagnation des Konzertlebens herbei; trotzdem fanden noch so viel Veranstaltungen statt, dass hier nur verhältnismässig wenige angeführt werden können. Kurz registriert seien der interessante Abend des Chorschulvereins, der Ensembleabend des Münchener Streichquartetts, das Konzert des Lehrerinnengesangvereins, der Klavierabend von Helene Morsztyn u. a. Interesse erregte der von Wilh. Furtwängler mit dem Kaimorchester veranstaltete Abend, an dem sich der junge Künstler mit Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und Bruckners neunter Symphonie als technisch schon recht sicherer Dirigent vorstellte, während er mit einer eigenen symphonischen Dichtung in h-moll eine beachtenswerte Talentprobe gab. Kolossalen Zudrangs erfreute sich der von Ernst Kraus und Hans Pfitzner veranstaltete Eichendorff-Abend, an dem der berühmte Tenor eine Anzahl Lieder von Wolf und Pfitzner sang. Ausserdem spielte noch Heinrich Kiefer mit dem Komponisten die Pfitznersche Violoncellsonate, ein an schönen Details reiches, im musikalischen Aufbau ziemlich klares Werk, das viel Beifall fand.
Dr. Eugen Schmitz

NEW YORK: Ein eigentümlicher Unterschied besteht zwischen Newyork und Boston, den zwei musikalischesten Städten in Amerika. Die Musikliebhaber von Boston scheinen für die grosse Oper gar kein Interesse zu haben. Zweimal hat Direktor Conried dort mit seinen weltberühmten Sängern und Sängerinnen Geld verloren (während er in Newyork in 15 Wochen 428000 Mark Reingewinn hatte), weswegen er Boston dieses Jahr gar nicht besuchen wird. Andererseits blüht das Konzertwesen in Boston ganz besonders. Manche Künstler, die in Newyork durchfallen, werden dort mit Ehren überhäuft, während man umgekehrt über einige Newyorker Lieblinge die Achseln zuckt. Newyork ist überhaupt für wandernde Virtuosen durchaus kein Paradies, besonders während der Opernsaison, die hier die Hauptrolle spielt. Vorher und nachher werden auch die Konzertsäle besucht. Da die Oper noch vier Wochen dauert, habe ich diesmal nur über ein besonders geglücktes Debüt zu berichten. Josef L. Lhevinne aus Moskau, ein Schüler von Safonoff, hat in einem Konzert der Russian Symphony Society Furore gemacht. Er scheint die Löwenart Rubinsteins geerbt zu haben. — Unsere Orchesterkonzerte können sich glücklicherweise trotz der Oper über Wasser halten. Unter den Dirigenten des verflossenen Monats sind Safonoff und Weingartner die Helden gewesen. Safonoff hat für die Philharmoniker 6 Mal volle Häuser gemacht. Man möchte ihn gar zu gern als ständigen Dirigenten gewinnen, er verlangt aber 80000 Mark per Jahr. Die Philharmoniker können nur 20000 Mark zahlen; es wird daher ein Versuch gemacht, den Rest der Summe per Subkription zu erzielen. Mit Weingartner ist ja etwas ähnliches geschehen. Auch er hat wieder Lorbeeren geerntet, das Reisen mit einem grossen Orchester hat sich aber wieder einmal als unprofitabel erwiesen.

Henry T. Finck

NÜRNBERG: Der Konzertsaal im Januar war mager: Elsa Laura von Wolzogen sang alte und neue Liedchen im Variétégenre und zupfte hin und wieder an einer Guitarre. Der Konzertmeister unserer Oper, Beermann, bewies mit einem schlecht eingespielten Quartett, wie hoch heute unsere Anforderungen an gute Kammermusik gewachsen sind, während der zweite Abend des „Nürnberger Trios" (Mannschedel, Kogán, Beckenbach) mit Saint-Saëns' F-dur Trio und Beethovens c-moll Trio op. 1 wiederum zeigte, dass seine Leistungen jede Kritik herausfordern können. Das Kaimorchester unter Schnéevoigt feierte einen stürmischen Sieg mit Haydns G-dur Symphonie No. 13 und einen für Musiker noch bedeutungsvolleren mit Brahms' erster Symphonie. Das letzte Konzert des Philharmonischen Vereins war ganz auf die Note „Fortschritt" gestimmt. Berlioz (Beatrice und Benedict), R. Strauss (Lieder), Pfitzner (Stücke aus der Rose vom Liebesgarten) und Max Regers Sinfonietta. Der Komponist leitete selbst und das Publikum klatschte tüchtig, womit nicht gesagt ist, dass es von der Musik gerade viel begriffen hat. Regers Werk leidet an zu viel Musik, zu viel Kunst. Ich gebe zu, dass dem Künstler diese Sprache die natürliche ist; ich gebe aber nicht zu, dass sie immer schön ist und verlange sogar, dass auch ein Komponist (ebenso wie ein komplizierter Stilist) sich selbst überwinde und sich zur eigenen Klarheit durchringe.

Dr. Flatau

PARIS: Neben der Symphonie von Enesco, die Colonne mit gleichem Erfolg wiederholte, wird wohl der am 18. Februar ebenfalls bei Colonne gespielte „Jour d'été à la montagne" von Vincent d'Indy die hervorragendste Konzertneuheit dieses Winters bleiben. Dieses dreisätzige symphonische Gedicht gefiel dem Publikum wohl hauptsächlich durch seine an Abwechslung und Kontrasten reiche Orchesterfarbe, aber es fehlt diesem pittoresken Element nicht an einer soliden musikalischen Grundlage. Vincent d'Indy hat sich auch endlich hier ganz vom wagnerschen Einflusse befreit. Dem Titel des Werkes entspricht am besten der erste Teil „Aurore". Hier ist wirklich etwas von jener



Erhabenheit zu spüren, die sich bei den Talbewohnern mit dem Begriffe der Berge verbindet. Der Mittag unter den Fichten, dem der zweite Satz gilt, enthält ein etwas geräuschvolles Intermezzo, das an den Realismus der modernen Italiener streift. „Der Abend“ führt auf angenehmen Umwegen zur Anfangsstimmung des ersten Satzes zurück. Bei Chevillard-Lamoureux war es ein bis jetzt unbekannter Schüler von Fauré und d'Indy, Félicien Pécoud, der die letzte grössere Neuheit in Gestalt eines „poème symphonique“ lieferte. Ein Verzweiflungsgedicht Baudelaire's „La Cloche fêlée“ gab die Anregung und den Titel. Die gesprungene Glocke wird durch einen Klavierbass in den Kulissen versinnlicht, dient aber nur als Ausgangs- und Endpunkt des Ganzen, das von einem anziehenden Bratschensolo durchzogen ist. — Die Société Philharmonique ist in ihrer Pflege des Klassizismus fast zu ausschliesslich. In ihren vier letzten Konzerten kam nur ein lebender Tonsetzer zu Wort, nämlich Vincent d'Indy mit einer Suite „Chanson et Danses“ für sieben Blasinstrumente, wo das Horn zu wenig und die Oboe nicht immer angenehm zur Geltung kommen. Beide Instrumente klangen viel besser im Bläserquintett Beethovens. Sehr gut wurde am 13. Februar das Frankfurter Streichquartett Heermann-Rebner-Bassermann-Becker aufgenommen. Auch hier konnte man sehen, welche Fortschritte der musikalische Geschmack in Paris macht. Bei früheren Besuchen verlangte man von einem der beiden Hugos, Heermann oder Becker, auch einige Solostücke. Diesmal zog man es vor, drei vollständige Quartette von Haydn, Beethoven und Schumann zu hören und das Publikum drückte seine volle Befriedigung aus, obschon das Gesangssolo des Abends, das eine Frau Réja Bauer ausübte, einiges zu wünschen liess. Das Pariser Quartett Hayot, der Cellist Casals, der Pianist Cortot und die Pariser Gesellschaft der Blasinstrumente trugen alle zum Erfolge der Philharmoniker bei. Unter den Gesangskräften errang Frau Mysz-Gmeiner mit Liedern von Schumann und Brahms den stärksten Beifall. Sistermans trug am 20. Februar fast die ganze Kreuzstabkantate und andere Stücke von Bach vor und zwar mit Stil und Methode, so dass die Heiserkeit, für die er sich entschuldigte, kaum bemerkt wurde. Plamondon, in dem Paris endlich wieder einen richtigen Konzerttenoristen gefunden, fesselte durch Arien aus Haydns Schöpfung und Méhuls Joseph. — Die Soirées d'Art, die ernsthafteste Konkurrenz der Philharmonie, schlossen am 22. Februar ihre erste Serie von sechzehn Konzerten glücklich ab. Das Quartett Capet-Touret-Bailly-Hasselmans erwies sich bis ans Ende als eine feste Säule. Im vorletzten Konzert spielte es zwei Tage nach den Frankfurtern das gleiche A-dur Quartett von Schumann. Der Vergleich war sehr interessant. Die Deutschen haben die markanten Züge besser herausgearbeitet und mit mehr Gefühl wiedergegeben, die Franzosen die Einzelheiten genauer ausgefeilt und sich überall möglichster Klangschönheit beflеissigt. Das Quartett Capet fand übrigens auch in seiner Sonntagsaufführung im Konservatorium grossen Zulauf, wo es drei der letzten Quartette Beethovens spielte. Der fast religiöse Ernst, den Capet hier und da etwas absichtlich zur Schau trägt, schadet ihm im Publikum nicht, im Gegenteil. Seine strafenden Blicke bei der mindesten Störung imponieren. Die Soirées d'Art sind auch den lebenden Tonsetzern ziemlich zugänglich, aber die persönliche Bekanntschaft spricht da vielleicht zu oft mit. Im letzten Konzert sang Plamondon drei Lieder von Leo Sachs, unter denen nur die „Aubade“ künstlerischen Wert hat, und Frl. Muromzow zwei Lieder von Louis Diémer, die von seltener Geschmacklosigkeit zeugten. — Bei Colonne, wo ein Teil des Publikums eine wahre „Solistophobie“ zur Schau trägt, spielte Georg Enesco Bachs Chaconne zur allgemeinsten Befriedigung. In zwei eigenen Konzerten im Saale Erard trieb er die Selbstverleugnung soweit, nichts eigenes zu spielen, sondern zwei anderen lebenden Komponisten, Saint-Saëns und Sarasate, die Ehre zu gönnen. Neben ihm hat sich als

Geiger namentlich Ferencz Hegedüs hervorgetan, der über viel Temperament verfügt, ohne dadurch an gewissenhafter Arbeit verhindert zu werden. Unter den Klavierspielern sind vor allem drei Damen zu nennen: Wanda Landowska spielte bei Colonne das erste Es-dur Konzert von Mozart nicht bloss mit sicherster Technik, sondern auch mit Geist und Gefühl. Blanche Selva zeichnete sich bei Chevillard in Werken von Castillon und César Franck aus. Marie Panthès zeigte sich im letzten Instrumentalkonzert der Bachgesellschaft als vorzügliche Kennerin des wohltemperierten Klaviers. Erwähnen wir endlich auch den sehr gelungenen Liederabend, den Jane Arger der Schönen Müllerin Schuberts widmete. Felix Vogt

PETERSBURG: Des Tages zu gedenken, an dem vor 150 Jahren Wolfgang Amadeus Mozart der Welt geschenkt wurde, arrangierte die russische Kaiserliche Musikgesellschaft eine Mozart-Feier unter Mitwirkung sämtlicher deutscher Gesangvereine der Residenz und hervorragender Solisten der Hofoper. Das Fest fand unter Prof. Auers Leitung statt. — Das siebente Symphoniekonzert der Musik-Gesellschaft unter Leitung Nic. Klenowski's aus Tiflis und durch die Mitwirkung Leopold Auers als Solisten (Brahms' Violinkonzert) gestaltete sich zu einem höchst anregenden. Erfreulich war die Wiederaufführung von Kalinnikow's g-moll Symphonie; gehört sie doch zu dem Besten, was die Zeit nach Tschaikowsky auf symphonischem Gebiete kennt. Sie wurde, wie auch die andern orchestralen Nummern des Programms: Liszts „Festklänge" und Glinka's „Jota Aragonese" vorzüglich wiedergegeben. — Im achten Symphoniekonzert stand unser Geigerkönig wieder am Dirigentenpult. Das Programm stützte sich auf Glazounow's B-dur Symphonie Nr. 5, Strauss' „Till Eulenspiegel", Saint-Saëns' „Une nuit à Lisbonne" und Webers „Oberon"-Ouvertüre. Solistisch beteiligte sich Alex. Michalowski (Prof. des Warschauer Konservatoriums) mit Schumanns Klavierkonzert, übte aber auf die Zuhörer sowohl im Symphoniekonzert, als auch an seinem Chopin-Abend eine mehr verblüffende als wohltuende Wirkung. — Ein nie versagender solistischer Magnet war für das alljährige Konzert der Philharmonischen Gesellschaft (Dirigent: Alex. Glazounow) in Feodor Schaljapin gewonnen. Dass seine Vorträge wieder mit hellstem Jubel aufgenommen wurden, ist wohl kaum des Erwähnens nötig; ausgezeichnet war die Wiedergabe des schwierigen Klavierkonzertes von Rimsky-Korsskow durch Felix Blumenfeld. Bernhard Wendel

POSEN: Die Posener Orchestervereinigung hatte mit dem vierten Symphoniekonzert unter Paul Geislers Leitung einen grossen Erfolg; Beethovens Eroica, Siegfrieds Rheinfahrt, das Vorspiel zur „heiligen Elisabeth" und Schumanns Genoveva-Ouvertüre gelangen vortrefflich. Die deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft beging den Mozarttag durch eine Aufführung der c-moll Messe (Dirigent Prof. C. R. Hennig, Solisten: Frau Cahnbley-Hinken, Frau Speier-Blumenbach, Richard Fischer) würdig. Im Verein junger Kaufleute sang Susanne Dessoir, während Willy Burmester mit Mozartschen Kompositionen glänzte und Hinze-Reinhold ausgezeichnet begleitete. Ferner entzückte Eugen d'Albert mit der Waldsteinsonate, Brahms' f-moll Sonate op. 5 und Chopinschen Werken. A. Huch

PRAG: Unser Konzertleben ist launisch wie unser Winterwetter. Von den Solisten konnte Hubermann eine Suite von glänzenden Abenden absolvieren; Ansorge dichtete am Klavier vor halbleerem Saal. Im Dürerbund ersang Brieger Kämpfs „Todeslust" grossen Erfolg; Kämpf selbst am Harmonium gefiel besonders mit seinen hübschen Nippes für dies in Prager Konzerten bisher noch unbekannte Instrument (Mason). Camilla Brandeis brachte Wagners Jugendphantasie in fis-moll zur Ur(?)aufführung. Die Sensation des Monats war Max Reger im Deutschen Kammermusikverein. Seine Violinsonate und sein Streichquartett schreckte die Tonsybariten und leerte die Sitz-

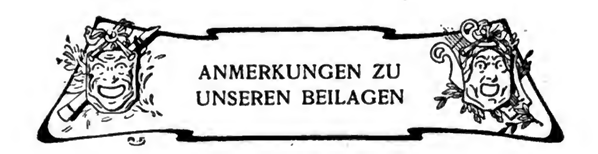
reihen. Seine Beethovenvariationen fanden die allgemeine Anerkennung der Zurückgebliebenen. Wer dieses Werk schreiben konnte, ist ein grosser Musiker, mag er nebenher noch so viel kratzborstiger, stachliger Polyphonie frönen. Dr. R. Batka

SCHWERIN: Mozarts Gedächtnis waren in der Kammermusik das Quintett in Es-dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und das Quartett F-dur No. 23 gewidmet. Alexander Heinemann streifte mit Mozarts „Warnung" den grossen Meister. Dem Verlangen nach Neuheiten wurde im Orchesterkonzert mit der Symphonie No. 2 A-dur von Gustav Láska, einem Mitgliede der Hofkapelle, entsprochen. Das Werk bietet erfrischende und unverbrauchte Musik. Namentlich der zweite Satz (Menuett) ist kunstvoll gearbeitet. Frau Motti erzielte mit der ersten Szene aus Cornelius' Oper „Gunlöd" im Konzertsaal gar keinen Eindruck. Die starke Instrumentation übertönte ihre Stimme vollständig. Im letzten Konzert gab es den „Paulus" in einer guten Durchschnittsleistung. Fr. Sothmann

VERDEN (Aller): Im Verein für Kunst und Wissenschaft wussten die Duettistinnen Dora Schulze und Anna Brill durch moderne Gaben zu fesseln. In Otto Riller-Hannover lernten wir einen Violinisten ersten Ranges kennen, der, allen Virtuosenmätzchen abhold, seinem Lehrer Joachim alle Ehre macht. Mit ihm waren Marie Woltereck (Alt), Richard Lorleberg (Cello), Frau Lorleberg (Klavier) echt künstlerisch tätig. — Der Frauenchor des Domchores sang in dem Weihnachtskonzert des Unterzeichneten „Altes Kindheit-Jesulied" von Frank L. Limbert, eine gar duftige Komposition von vollendeter Faktur. Frieda Henrici, die Bremer Altistin, sang mit Beifall Weihnachtslieder und wirkte auch in dem Oratorium „Elias" mit, das ich mit dem Oratorienverein im Dom aufführte. Ihre Partner waren Martha Breuer, Dr. Schüller und H. Müller. Der Versuch, Aufführungen von Oratorien zu ganz billigen Preisen weiten Volksschichten zugänglich zu machen, ermutigt zu weiterem Vorgehen in dieser Richtung. E. Dieckmann

ZÜRICH: Fast alles, was ich hörte, trug selbst dann, wenn es in jenen Kreisen geschah, wo sonst der Dilettantismus anfängt, in Vereinskreisen, den Stempel ernst gemeinter und ehrlicher Kunst. Zu den schönsten Stunden konnte man den Beethovenabend rechnen, der so eindrucksvoll wie selten unter der Persönlichkeit Hegars stand, diesmal um so mehr, als sich reproduzierende Vollkraft an produzierender Vollkraft mass, Hegar an der Coriolanouvertüre, für die er einen Ausdruck von seltener psychischer Konzentration fand. Als Klaviergast war Ernst von Dohnanyi erschienen, ob seines G-dur Klavierkonzertes mit vollem Recht auf jede Art belobt. Ein interessanter Zwischenfall war Rudorffs „Romantische Ouvertüre", die man bei Gelegenheit des siebenten hörte, ein Ereignis Hans Hubers symphonische Tondichtung „Der Geiger von Gmünd", die das neunte Abonnementskonzert brachte. Huber tritt hier mit sicheren Schritten in die Reihen jener neudeutschen Symphoniker, die über den Einfällen die Architektur nicht vergessen, ein grosser Formenerfinder und -Ordner zugleich. — Ein Regerabend, den der Pianist Ernst Isler gab, ein Abend mit unterschiedlich guten, aber durchweg mit schöpferischem Vermögen erdachten Kompositionen, den Oskar Ulmer, ein Züricher Klavierspieler, veranstaltete, und schliesslich ein Lieder-Abend, an dem die Liedersängerin Neumann-Weidele einige lyrische Musikformen bewährter und neuer Komponisten Zürichs brachte, beanspruchten neben dem regen musikalischen Vereinsleben ein grosses Stück des musikalischen Hauptinteresses. Dr. Hermann Kesser





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die vier ersten Bilder beziehen sich auf den Schluss der Istelschen Arbeit. Das seltene Porträt des Abbé Vogler ist nach einem im Auftrage des Grossherzogs Ludwig I. von Hofmaler Zeller in Darmstadt im Jahre 1811 gemalten lebensgrossen Ölbild, das zuletzt im Besitze von Prof. K. E. von Schafhäutl (1803—1890), dem Biographen Voglers, in München gewesen war, hergestellt. Die Orgel im Hintergrund und die akustischen Verhältniszahlen auf dem Blatte, das Vogler in der Hand hält, weisen auf die Haupttätigkeit des einstmals berühmten Lehrers von Weber und Meyerbeer hin. Es folgt das Porträt von Peter von Winter, dem Komponisten der einst viel gegebenen Oper „Das unterbrochene Opferfest". Daran schliessen sich die Bilder von Franz Danzi und Carl Cannabich, beide nach Zeichnungen von H. E. v. Wintter.

Die beiden nächsten Beilagen sind russischen Tonsetzern gewidmet. Am 16. Februar fand in Petersburg die feierliche Enthüllung des Glinka-Denkmals statt. Als Vorlage für unsere Abbildung diente uns eine kurz nach der Enthüllung gefertigte photographische Momentaufnahme. Das Monument des Komponisten der Nationaloper „Das Leben für den Zaren" gibt ihn stehend in langem Gehrock wieder und ist eine Schöpfung des Bildhauers Bach. — Über den kürzlich verstorbenen Komponisten Anton Arensky vgl. die ausführliche Notiz auf S. 417. Unser Bild ist nach der letzten Photographie des Verstorbenen in seinem Petersburger Heim gefertigt.

Es folgt das Porträt der ausgezeichneten Sängerin Mathilde de Castrone-Marchesi geb. Graumann (geb. 26. März zu Frankfurt a. M.), einer der bedeutendsten lebenden Lehrkräfte der Gesangskunst.

Zur Erinnerung an den vorzüglichen Geiger Joseph Böhm († 28. März 1876 zu Wien) bringen wir sein Bild nach einem alten Stich. Er war von 1821—1868 Mitglied der Kaiserl. Hofkapelle und entfaltete eine hervorragende Tätigkeit als Lehrer: u. a. gehören Ernst, Joachim, Singer, Hellmsberger (Vater), L. Straus, Rappoldi zu seinen Schülern.

Das nächste Blatt stellt vermutlich ein Erinnerungszeichen an die Stelle des St. Marxer Friedhofes in Wien dar, an der die sterblichen Überreste Wolfgang Amadeus Mozarts in der „allgemeinen Grube" einst beerdigt wurden. Es ist ein Grabhügel mit einem Denkstein, an dem ein trauernder Engel Wache hält. Das Grabdenkmal, das dem Meister am 5. Dezember 1859 auf dem St. Marxer Friedhof errichtet wurde, steht bekanntlich jetzt auf dem Zentralfriedhof. Ob heute an der Stelle im St. Marxer Friedhof, wo dieses Denkmal stand, eines sich befindet, das unserer Illustration zur Vorlage diente, konnten wir trotz mehrfacher Bemühungen in Wien nicht erfahren. Wir bringen gleichwohl das Blatt in der Annahme, dass wir aus unserem Leserkreis näheres über das abgebildete Erinnerungszeichen erfahren, wofür wir schon im voraus unsern Dank entrichten. Die Auskunft soll eventuell späterhin veröffentlicht werden.

Über die Notenbeilage vgl. den Text der Istelschen Arbeit S. 375/6 dieses Heftes.

Zum Schluss überreichen wir unseren Lesern das Exlibris zum 18. Bande der „Musik".

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.



ABT VOGLER



V. 12



PETER VON WINTER





FRANZ DANZI



V. 12



CARL CANNABICH

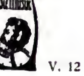


V. 12



DAS NEUE GLINKA-DENKMAL IN ST. PETERSBURG





V. 12

ANTON ARENSKY
in seinem Arbeitszimmer
† 25. Februar 1906





V. 12

MATHILDE DE MARCHESI
* 26. März 1826





JOSEPH BÖHM
† 28. März 1876





MOZARTS GRAB (?)
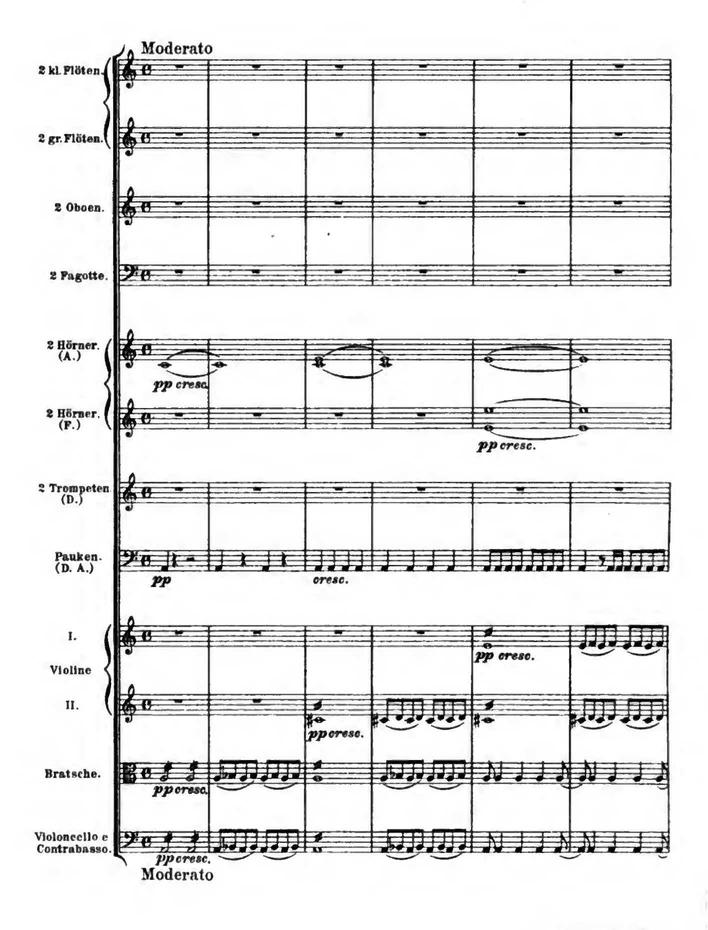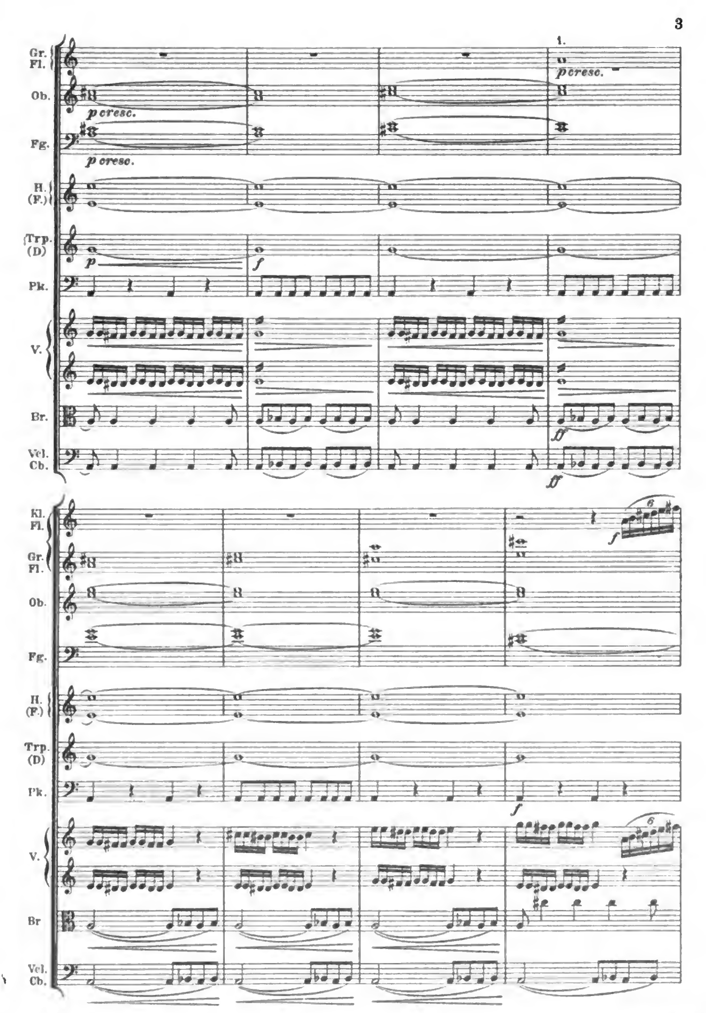


V. 12
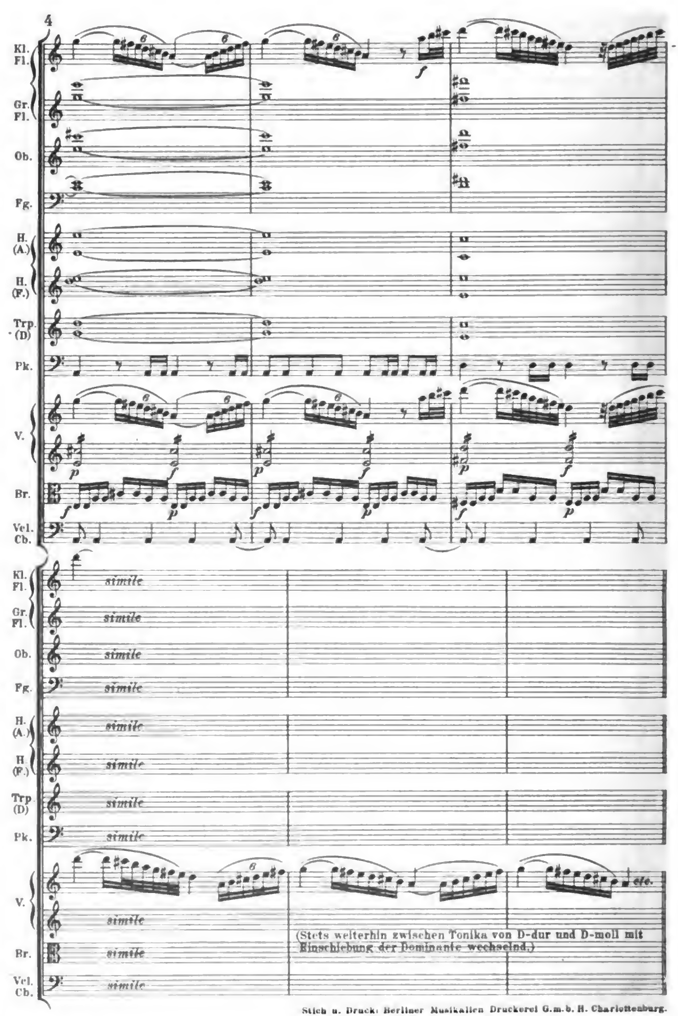
Aus dem Gewitter in Abt Voglers „Lampedo“

Notenbeilage zum Schluss der Abhandlung
„Die Entstehung des deutschen Melodramas“
von **Dr. Edgar Istel**




Moderato
2 kl. Flöten.
2 gr. Flöten.
2 Oboen.
2 Fagotte.
2 Hörner. (A.)
pp cresc.
2 Hörner. (F.)
pp cresc.
2 Trompeten. (D.)
Pauken. (D. A.)
pp
cresc.
I.
Violine
II.
pp cresc.
pp cresc.
Bratsche.
pp cresc.
Violoncello e Contrabasso.
pp cresc.
Moderato


Gr. Fl.
Ob.
Fg.
H. (F.)
Trp. (D)
Pk.
V.
Br.
Vcl. Cb.
1.
p cresc.
p
f
ff
Kl. Fl.
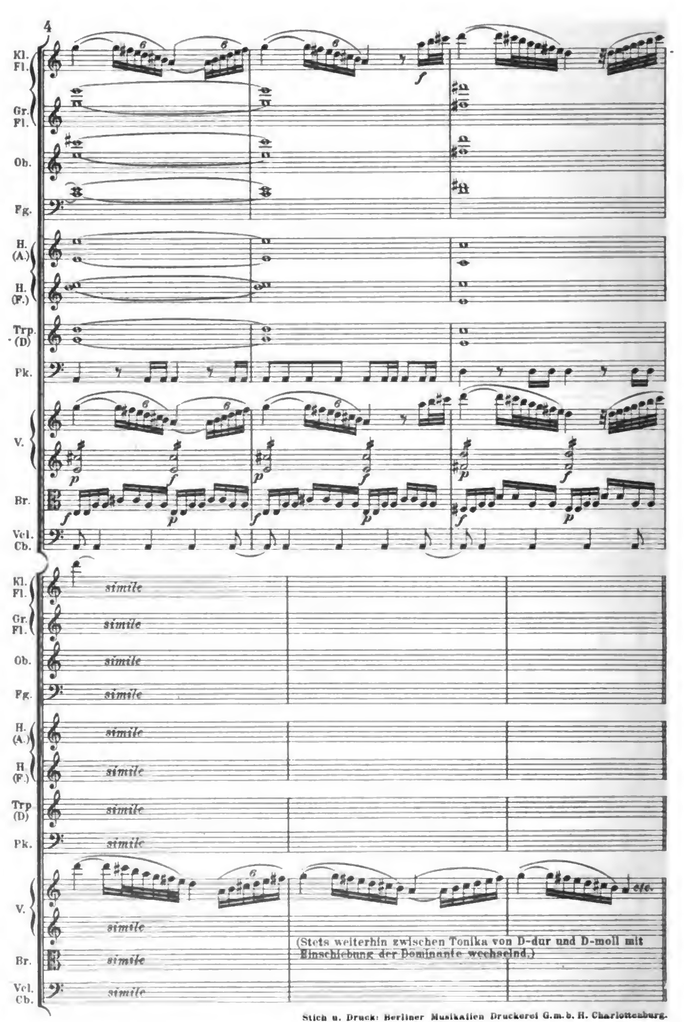


Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



5. JAHR HEFT [illegible]

Zweites [illegible]



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



5. JAHR HEFT 12

Zweites Märzheft

Konzert-Direktion

Leonard

Berlin W., Linkstraße 20.

Alleinvertretung für

Willy Burmester,

Wilhelm Backhaus

Das Brüsseler Streich-Quartett,

Ottilie Metzger-Froitzheim.

Der I. Jahrgang der „Musik" ist abzugeben; gbd. in Originaleinband. **Preis 30 Mk.** Gefl. Anfragen sub **G. H.** an die Expedition der MUSIK erbeten.



Sonderangebot: Es steht zum Verkauf eine Partie feine, gerippte Glasschalen, gefüllt mit frischem Waldmoose und dieses bepflanzt mit Maiblumenstauden; die Maiblumen treiben nach und nach aus dem Moos hervor, und bald knospen sie und blühen — das ganze Frühjahr hindurch einen entzückenden Fensterschmuck bildend.

Glasschale gefüllt mit Waldmoos und bepflanzt mit Maiblumenstauden 79 Pf.

2 solcher komplett gefüllten Glasschalen M. 1.55

4 Stück M. 3.—

Die Glasschale hat einen Umfang von nahezu ½ Meter. Unter 2 Stück werden nicht versandt.

\. Vogel-Futterhaus, aussen am Fenster aufzuhängen, bei dem man vom Zimmer aus beobachten kann, wie die Vögel ein- und ausfliegen, ihr Futter verzehren 97 Pf. Vogelfutter dazu das grosse Paket 39 Pf. *\.* Thüringer Wetterhäuser 94 Pf. *\.* Nistkästen für das Freie für Stare, Meisen, Rotschwänzchen und andere Singvögel 85 Pf.

Gärtnereien Peterseim, Lieferanten an Schulen und Behörden, **Erfurt.**

☛ **Dieses Jahr sehr billig: Gemüsesamen, Blumensamen, Obstbäume, Rosen. Hauptkatalog umsonst.**

MOZART-HEUCHELEI

von Paul Zschorlich.

Es gehört zu den Gepflogenheiten eines guten Deutschen, sich an kalendermässig festgesetzten Tagen zu begeistern. Leute mit empfindlichen Hörorganen, denen das unisone Geräusch des geschäftsmässigen Enthusiasmus schon lange ein Ärgernis ist, sind der Meinung, man solle lieber, als auf den Mund des Nachbars, einmal in sein eigen Ich hineinsehen und zu erforschen trachten, wieviel von der Grösse des verstorbenen Künstlers oder Halbgotts noch in uns, den Lebenden, lebt. Der bekannte Leipziger Musikkritiker untersucht mit unbarmherziger Aufrichtigkeit die Frage: Was ist uns, den kunstempfindenden Menschen von heute, Mozart? Gerade den Freunden Mozartscher Musik sei diese Schrift empfohlen, an der sie die eigene Aufrichtigkeit prüfen können.

Preis 1 Mark.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

oder direkt vom Verlag

Friedrich Rothbarth, Leipzig.

Otto Seifert

Atelier für Kunst-Geigenbau

Berlin C. 25, Kaiserstr. 39/40

Spezialität:

Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten italienischen Meister

▪ ▪ (Dr. Grossmanns Theorie) ▪ ▪

Meine erstklassigen Meistergeigen sind denen der hervorragendsten italienischen Meister nicht nur gleichwertig, sondern übertreffen dieselben sogar. Eine grosse Anzahl Künstler, die solche Instrumente von mir erworben, haben mir dies auf Grund vorgenommener Konkurrenzprüfungen aufs neue bestätigt. Diesbezügl. Anerkennungen können in mein. Atelier jederzeit eingesehen werden.

Dauernde Garantie. Preisliste kostenfrei.

Lesen Sie gefl. die Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?"

Eine ketzerische Studie von

San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag: Berlin W., Bahnstrasse 25.

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Paul Joh. Haase

Konzert- u. Oratoriensänger (Bass-Bariton)

Lehrer der Tonbildung nach Müller-Brunow

Berlin W.
Kurfürstenstrasse 113

Berlin, Abonnementskonzerte im Saal der **Singakademie.** (8. Saison.)

Waldemar Meyer-Quartett.

Prof. Waldemar Meyer, I. Viol.
Max Heinecke, II. Violine.
Berthold Heinze, Viola.
Albrecht Löffler, Violoncello.

Engagementsofferten nimmt entgegen: Die Konzertdirektion **Hermann Wolff, Berlin W. 35** und die geschäftliche Leitung des **Waldemar Meyer-Quartetts, Berlin W. 30,** Kyffhäuserstr. 10.

Marie Geselschap
Pianistin

München	**Berlin W.**
31, Leopoldstr.	36, Bayreutherstr.
1. Mai–1. Okt. ·	1. Okt.–1. Mai

Konzertvertr.: **H. Wolff, Berlin.**

Karl Götz

Konzertbariton

Berlin W. 15
Pfalzburgerstrasse 15.

Vertretung:
Herm. Wolff, Berlin.

Franz Fitzau
Konzert- u. Oratoriensänger
Bass-Bariton
Berlin W.
Uhlandstrasse 28.

??? **Wer** lehrt in Wirklichkeit noch heutzutage den richtigen Tonsatz ???

Brieflichen Schnellunterricht in Kontrapunkt (wirklich strenger Tonsatz nach Kunstregeln nur massgebender Meister), **Komposition, Instrumentation** u. s. w. erteilt mit Erfolg
O. Hanssen, Musikdirekt. in Königsberg i. Pr.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke (nur echt, wenn mit Original-Unterschrift *F. Del Perugia*).

Allein-Debuet für die ganze Welt
C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).
Kataloge gratis. o Reellste Bedienung. Wiederverkäufer gesucht.

O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW.	CHARLOTTENBURG
Kochstr. 7.	Uhlandstr. 193

Gegründet 1869.

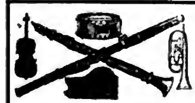
Musikinstrumente
für Orchester, Schule u. Haus.



Grosses Lager guter alter Geigen.
— Preisliste frei. —

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

A. Kinkulkin
Cello-Virtuose
Zwickau i. S.,
Römerstrasse 28.



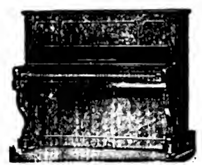
Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert, grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie **neue Musikinstrumente jeder Art** in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt
Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.
Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.

Für die Inserate: Schuster & Loeffler, Berlin. Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

St. Pauli, Schanzenstrasse 20–24.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1200.— netto.

Flügel u. Pianinos.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2100.— netto.

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden und Norwegen.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
etc. etc. etc.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgend einer der hervorragenden Eigenschaften nahe, welche sie dem Künstler und Publikum gleich wert machen. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters. **Eugen d'Albert.**

Es macht mir ein ganz ausserordentliches Vergnügen, Ihnen selbst zu sagen, dass meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit unbegrenzt sind.
14. Mai 1901. **Teresa Carreño.**

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere ist unbegrenzt. **I. J. Paderewski.**

Bei einer tadellosen Klaviatur, einer physikalisch denkbarst richtigen Konstruktion, vereinen Ihre Flügel im Klange die Kraft, die Weichheit und die Brillanz, sowie die längste Tondauer, und sie ermöglichen die grösste Verschiedenheit der Anschlagsarten. **Ferruccio Busoni.**

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, dass Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muss **Sofie Menter.**

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

